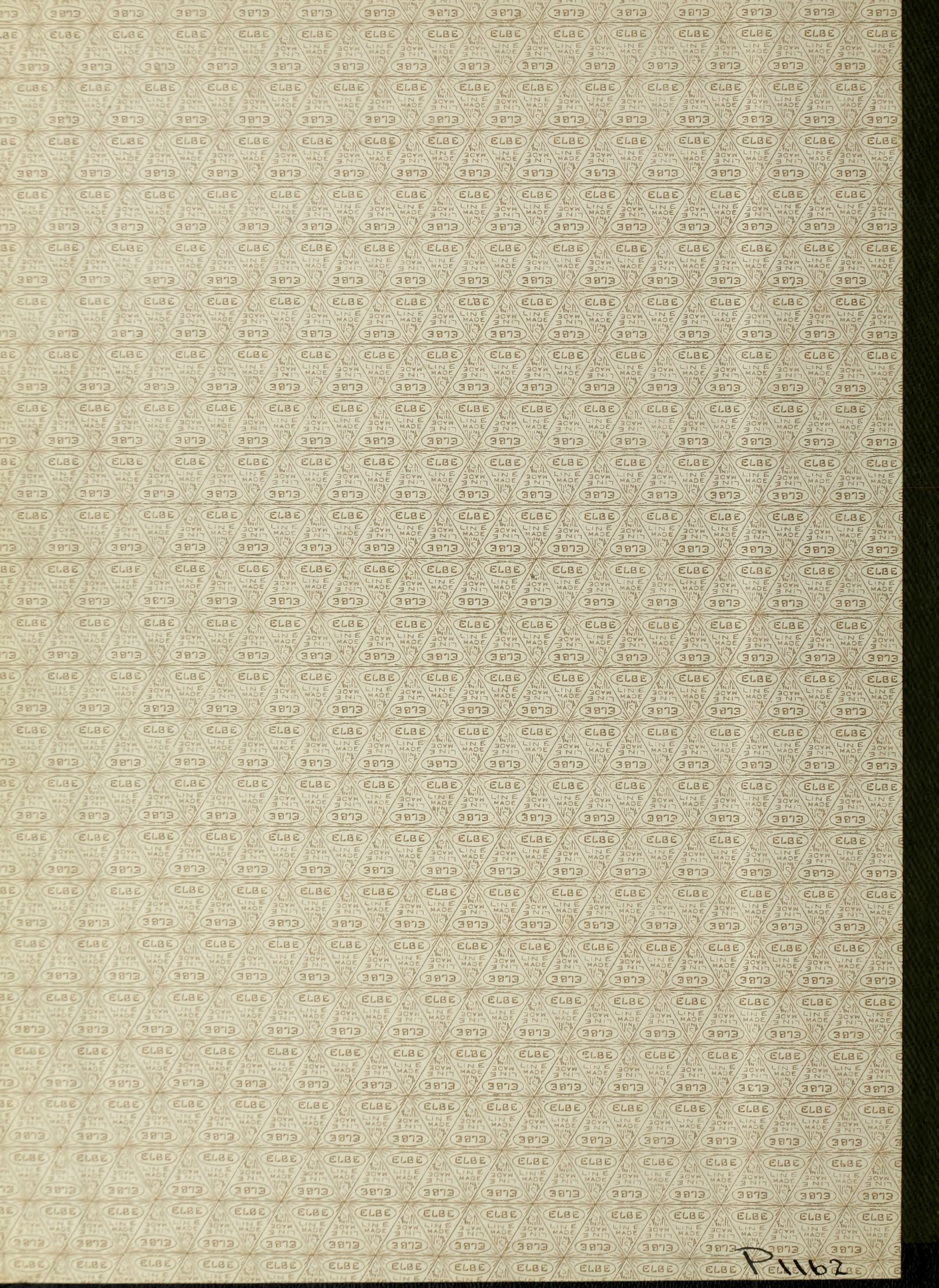

P1162

L'ORIGINE ET LE DÉVELOPPEMENT DU DRAME LITURGIQUE LATIN

by

Bertha Alice Merrill

(B. L., Smith, 1899; A. M., Cornell, 1915)

A Dissertation

submitted in partial fulfilment of the
requirements for the
degree of Doctor of Philosophy

GRADUATE SCHOOL
BOSTON UNIVERSITY

1918

Miracle, morality and mystery plays.

1918

L'origine et le développement du drame liturgique latin.

Après cinq ou six siècles d'un développement indépendant, l'église et le théâtre sont devenus tellement divorcés que c'est à peine si l'on peut réaliser que le drame sort, non pas du domaine de la littérature, mais du culte religieux, et que, non seulement dans un pays mais universellement, le drame était une fête religieuse avant de devenir un divertissement. Le professeur Hirn maintient que le drame est le plus ancien de tous les beaux arts; il va même jusqu'à suggérer qu'une pantomine grossière, accompagnée peut-être d'une danse ou d'un chant rhythmique, puisse être plus ancienne même que le langage. Sans essayer de fixer une date quand se manifestèrent, dans les phénomènes artistiques des races primitives, les premiers mouvements de l'art dramatique, il y a une abondance de témoignages pour démontrer que même parmi les peuples les plus sauvages, le sentiment religieux--la plus haute expression d'émotion commune à tous les degrés de la culture du plus rudimentaire au plus hautement perfectionné--trouva sa première expression dans un emploi simultané de chant, de mimique et de danse et que ce fut de ce "ballet d'opéra des premiers siècles," comme le professeur Létourneau appelle ces exercices religieux primitifs, mis en relief par des chansons et des danses, que le théâtre civilisé se développa dans presque toutes les littératures.

Le germe du drame japonais se trouva dans la danse sacrée appelée le <u>Sambôso</u> qu'on exécutait comme charme contre les éruptions volcaniques. Dans le neuvième siècle, ainsi dit la légende, un violent tremblement de terre eut lieu dans la province d'Yamato

au Japon; des vapeurs venimeuses, émanant de la mer, se répandirent sur la terre, entraînant dans leur suite la mort et la ruine. Les prêtres, épouvantés du progrès précipité du fléau, se mirent dans l'idée d'exécuter une danse symbolique d'incantation devant le temple de leur dieu. Sur le champ, les vapeurs funestes se dissipèrent; le bonheur et la tranquillité furent restorés au pays; et ceci, du moins selon la légende, fut la naissance de l'art dramatique au Japon.(1)

Les premières phases du drame chinois sont voilées dans la nuit d'une antiquité lointaine, cependant certaines circonstances laissent à croire qu'en Chine comme ailleurs l'art dramatique se développa originalement du culte. Même aujourd'hui chaque temple d'importance a sa scène, une simple estrade de bois devant la salle du temple ouvert, et des représentations données par des comédiens ambulants, font partie du cérémonial de toutes les fêtes.(2)

Dans les Indes anciennes, ce fut également l'expression religieuse se montrant dans les danses sacrées ou symboliques qu'on exécutait aux occasions solennelles d'une nature publique ou aux fêtes des dieux, qui fournit la base des évolutions dramatiques postérieures. Non seulement avons-nous une quantité de légendes qui démontrent l'alliance étroite qui existait au commencement entre le culte et le drame indiens, nous trouvons les indications de son origine religieuse marquées d'une façon indubitable dans la prière ou bénédiction, Nâudi, qui fait une préface à chaque pièce

(1) George Bousquet: Le théâtre au Japon (Revue des deux Mondes, 1874)
Karl Mantzius: A History of Theatrical Art. Vol. I, p. 47.

(2) J. Henningsen: Det Himmelske Rige, p. 146, cité par Karl Mantzius, op. cit., p. 29.

du drame du moyen âge et qui n'est qu'une exhortation religieuse, prononcée par un prêtre--un brame--ou en son absence par le régisseur, et n'a aucun rapport au sujet de la pièce.(1)

De tous les drames anciens, cependant, c'est le drame grec, le plus ancien dont nous possédions aucunes connaissances, qui nous fournit les meilleurs exemples de son origine religieuse parceque non seulement se dégagea-t-il des antiennes de louanges que les prêtres, vêtus de leurs vêtements de fourrure, chantaient d'un rythme sauvage de voix, de pas et de gestes devant l'autel du dieu Dionysius mais dans tout le cours de son développement et de sa perfection transcendante, il ne perdit jamais entièrement son rapport avec le cérémonial religieux de la nation.(2) Le drame liturgique latin,(3) avec sa suite de mystères et de miracles, joués d'abord dans un mélange de latin et de la langue vulgaire, plus tard consacrés totalement à la langue vulgaire, est le drame religieux et national de l'Europe chrétienne comme la tragédie fut le drame religieux et national de la Grèce ancienne. Né de la Passion du Rédempteur, celui-là aussi avait son berceau sur les marches de l'autel et pendant ses plus jeunes années, les prêtres comme patrons et les clercs pour protecteurs. L'histoire du drame religieux de l'Europe est l'histoire du développement graduel du Christianisme des formes et des pratiques du paganisme, et tandis que l'on ne peut nullement regarder comme produit direct de la littérature dramatique des anciens, celle des modernes, en traçant son développement il faudra remonter le courant jusqu'à sa

(1) S. Levi: Le Théâtre Indien. Paris, 1890.
E. Senart: Le Théâtre Indien. (Revue des deux mondes, 1891)
(2) Voir la note (1) à la page 57.
(3) Voir la note (2) à la page 57.

source.[1]

L'histoire du progrès de la tragédie en Grèce, c'est l'histoire des empiètements graduels du dialogue sur l'hymne, des personnages sur le choeur. Les Grecs furent toujours un peuple ami du plaisir et leurs jours de réjouissances étaient nombreux. Chacun de leurs dieux les plus importants avait sa fête et était honoré d'une manière spéciale. Cependant, de toutes les fêtes religieuses, la plus en vogue était celle du dieu Dionysius, dieu de la nature créatrice, celui qui rendait fertiles les vignes, faisait mûrir les raisins et donnait au pays sa prospérité et sa richesse. Partout, dans les hameaux les plus humbles, aussi bien que dans les villes riches et magnifiques, les jours de fête de ce dieu étaient célébrés d'un mélange bizarre de chansons, de danses, de sacrifices, d'orgies et de prières.[2] Que ce soit de l'une ou de l'autre de ces commémorations dionysiaques que naquit la tragédie grecque, les preuves abondantes que nous en avons n'admettent pas de doute, bien que les phases successives de son développement laissent beaucoup à la conjecture.[3] Dans le sixième siècle avant Jésus Christ, bien avant la naissance du drame en Grèce, la partie saillante de la cérémonie dionysiaque était l'offrande du sacrifice accompagnée du chant d'une ode ou dithyrambe en l'honneur du dieu. Pendant qu'on préparait le sacrifice, d'abord dans les jours primitifs un être humain, remplacé plus tard sous l'influence des moeurs améliorées par un bouc, (tragos), une troupe de joyeux convives, déguisés en satyres, célébraient les divers événements de la vie du dieu dans

(1) Voir la note 3 à la page 57.
(2) Pour un exposé détaillé des différentes fêtes dionysiaques voyez: Paul Stengel--Die griechischen Sakralalterthümer; ou Blümmer--Leben und Sitten der Griechen.
(3) Voir la note 4 à la page 57.

scènes.[1]

L'histoire du progrès de la tragédie en Grèce, c'est l'histoire des empiètements graduels du dialogue sur l'hymne, des personnages sur le choeur. Les Grecs furent toujours un peuple ami du plaisir et leurs jours de réjouissances étaient nombreux. Chacun de leurs dieux les plus importants avait sa fête et était honoré d'une manière spéciale. Cependant, de toutes les fêtes religieuses, la plus en vogue était celle du dieu Dionysos, dieu de la nature créatrice, celui qui rendait fertiles les vignes, faisait mûrir les raisins et donnait au pays sa prospérité et sa richesse. Partout, dans les hameaux les plus humbles, aussi bien que dans les villes riches et magnifiques, les jours de fête de ce dieu étaient célébrés d'un mélange bizarre de chansons, de danses, de sacrifices, d'orgies et de prières.[2] Que ce soit de l'une ou de l'autre de ces commémorations dionysiaques que naquit la tragédie grecque, les preuves abondantes que nous en avons n'admettent pas de doute, bien que les phases successives de son développement laissent beaucoup à la conjecture.[3] Dans le sixième siècle avant Jésus-Christ, bien avant la naissance du drame en Grèce, la partie essentielle de la cérémonie dionysiaque était l'offrande du sacrifice accompagnée du chant d'une ode ou dithyrambe en l'honneur du dieu. Pendant qu'on préparait le sacrifice, d'abord dans les jours primitifs un être humain, remplacé plus tard sous l'influence des moeurs adoucies par un bouc, (tragos), une troupe de joyeux convives, déguisés en satyres, célébraient les divins événements de la vie du dieu dans

(1) Voir la note 1 à la page 57.
(2) Pour un exposé détaillé des différentes fêtes dionysiaques voyez: Paul Stengel--Die griechischen Kultusaltertümer; Blümner--Leben und Sitten der Griechen.
(3) Voir la note 2 à la page 57.

un chant improvisé, accompagné d'une danse sauvage, dans laquelle pour augmenter leur enthousiasme ou pour mieux s'identifier avec le dieu du vin et avec son sort, les participants s'imaginaient ou se plaçaient sous la même influence que le dieu lui-même et gambadaient follement ça et là devant l'autel, agitant les bras et se jetant dans des attitudes fantastiques. Peu à peu, cependant, cet hectique badigeonnage dionysiaque s'effaça; le cérémonial perdit son caractère joyeux et déréglé et devint un événement d'une importance publique.

Bien conjectural doit être aucun essai de tracer les pas progressifs par lesquels une chanson-ballet d'une bande de convives villageois se développa en ce que nous admirons aujourd'hui comme une des oeuvres les plus remarquables de l'antiquité--la tragédie grecque. L'histoire réelle du drame grec ne commence qu'avec le nom d'Eschyle, les deux cents ans qui le précèdent sont voilés d'une demi-nuit de légende et de doute. Il paraît raisonnable de supposer que, peu à peu, quelques uns des traits les plus forts de ces chants improvisés se dégageraient; on les trouverait répétés de fête en fête; on les remanierait et les réunirait jusqu'à ce qu'on en eût formé une petite liturgie dionysiaque, dont on se servirait, d'année en année, presque sans altération ou modification, pour célébrer les fêtes de ce dieu. Ces hymnes étaient un chant monotone qui finissait par endormir les auditeurs. On dit que ce fut Arion qui fut le premier à écrire les lyriques, qui jusqu'alors avaient été transmises de vive voix, et qui les divisa en strophes et en antistrophes. Grace à cette division, la narration se déroula en forme de dialogue. Le poète récitait la légende de la vie du dieu tandis que le choeur répondait avec un refrain lyrique ou

un chant improvisé, accompagné d'une danse sauvage, dans laquelle pour augmenter leur enthousiasme ou pour mieux s'identifier avec le dieu du vin et avec son culte, les participants s'imaginaient ou se plaçaient sous la même influence que le dieu lui-même et procédaient follement ça et là devant l'autel, agitant les bras et se jetant dans des attitudes fantastiques. Peu à peu, cependant, cet hectique bondissement dionysiaque s'atténua; le dithyrambe perdit son caractère joyeux et déréglé et devint un événement d'une importance publique.

Bien conjectural doit être aussi de tracer les progrès par lesquels une chanson-ballet d'une bande de convives villageois se développa en ce que nous considérons aujourd'hui comme une des oeuvres les plus remarquables de l'antiquité--la tragédie grecque. L'histoire véritable du drame grec ne commence qu'avec le nom d'Eschyle, les deux cents ans qui le précèdent sont voilés dans une nuit de légende et de doute. Il paraît raisonnable de supposer que, peu à peu, quelques uns des traits les plus forts de ces chants improvisés se dégageaient; on les trouvait répétés de fête en fête; on les remaniait et les réunissait jusqu'à ce qu'on en eût formé une petite liturgie dionysiaque, dont on se servait d'année en année, presque sans altération ou modification, pour célébrer les fêtes de ce dieu. Ces hymnes étaient un chant monotone qui finissait par endormir les auditeurs. On dit que ce fut Arion qui fut le premier à écrire les lyriques, qui jusqu'alors avaient été transmises de vive voix, et qui les divisa en strophes et en antistrophes. Grâce à cette division, le chant qui se déroula en forme de dialogue : un poète récitait la légende ou la vie du dieu tandis que le chœur répondait avec un refrain lyrique de

prenait part à l'action.

Peut-être que ce fut aussi Arion qui organisa le premier choeur bachique composé de chanteurs et de danseurs du métier. Cependant, cet honneur est donné généralement à son successeur dans l'art, Thespis, à cause du mythe de cet "inventeur de l'art dramatique grec" et sa fameuse charette auquel Horace ajoute foi dans son Ars poetica (275-277). Naturellement aujourd'hui nous refusons à Horace ou à n'importe quel autre individu le titre d'inventeur de la tragédie grecque; cependant ce peut très bien être ce danseur-poète icarien qui fut le premier à rompre avec la tradition en introduisant dans le dithyrambe dionysiaque des légendes d'autres héros ou dieux grecs et qui, en peuplant ses pièces de plusieurs personnages, bien que présentés l'un après l'autre et tous joués par le poète lui-même, rendit possible le développement de l'intrigue. La légende prit alors la forme d'une action au lieu de se borner au récit, et la lutte essentielle au déroulement d'un drame put être développée.

Phrynicus, qui succéda à Thespis, abandonna le caractère léger du drame de Thepis et choisit pour ses pièces des sujets d'un intérêt national au lieu de légendes des dieux. Il ne reste de ses oeuvres que des morceaux détachés, mais ceux-ci nous portent à croire que la grande renommée dont son nom jouit longtemps après sa mort ne fut pas imméritée.

Toutefois on ne trouve encore dans la littérature grecque rien auquel on peut donner le nom de drame dans le sens où nous employons le mot aujourd'hui. Ce qu'on appelle le "drame" de Thespis ou de Phrynicus n'est qu'un récit dramatique qui se compose simplement

prenait part à l'action.

Peut-être que ce fut aussi Arion qui organisa le premier choeur bachique composé de chanteurs et de danseurs de métier. Cependant, cet honneur est donné généralement à son successeur dans l'art, Thespis, à cause du mythe de cet "inventeur de l'art dramatique grec" et de sa fameuse charrette auquel Horace ajoute foi dans son Ars poetica (275-277). Naturellement aujourd'hui nous refusons à Horace ou à n'importe quel autre individu le titre d'inventeur de la tragédie grecque; cependant on peut très bien être de demeurer poète ionien qui fut le premier à rompre avec la tradition en introduisant dans le dithyrambe dionysiaque des légendes d'autres héros ou dieux grecs et qui, en peuplant ses pièces de plusieurs personnages, bien que présentés l'un après l'autre et tous joués par le poète lui-même, rendit possible le développement de l'intrigue. La légende prit alors la forme d'une action au lieu de se borner au récit, et la lutte essentielle au déroulement d'un drame put être développée.

Phrynicus, qui succéda à Thespis, abandonna le caractère léger du drame de Thespis et choisit pour ses pièces des sujets d'un intérêt national au lieu de légendes des dieux. Il ne reste de ses oeuvres que des morceaux détachés, mais ceux-ci nous portent à croire que la grande renommée dont son nom jouit longtemps après sa mort ne fut pas immeritée.

Toutefois on ne trouve encore dans la littérature grecque rien auquel on peut donner le nom de drame dans le sens où nous employons le mot aujourd'hui. Ce qu'on appelle le "drame" de Thespis ou de Phrynicus n'est qu'un récit dramatique qui se compose simplement

d'une alternance de chants entre une voix et le choeur. Selon Aristote, ce fut Eschyle qui "le premier diminua l'importance du choeur, ajouta un second acteur et donna le rôle principal au dialogue."(1) Ce fut aussi lui qui fit construire une scène et para ses acteurs de costumes magnifiques, leur imposant ainsi un air de majesté et de dignité.(2)

Comme Arion, Thespis et Phrynicus avaient préparé les voies à Eschyle, celui-ci ouvrit le chemin à son fameux successeur, celui en qui le théâtre grec trouva son astre le plus brillant, le grand Sophocle. Dans ses mains le drame, qui essayait timidement depuis longtemps de se différentier du lyrique, entra en possession de ses droits. Sophocle ajouta un troisième acteur, lequel permettait à l'auteur de réduire au minimum toute narration par des messagers, et développa en une vraie action le dialogue et l'élément dramatique. Avec ce raffermissement du côté dramatique le besoin du purement lyrique s'amoindrit. Néanmoins, dans les pièces de Sophocle le rôle du choeur est aussi important que ceux des acteurs; en effet l'auteur fait des membres du choeur des personnages subordonnés dont les chants lyriques ont un rapport direct au déroulement des péripéties.(3)

Le dernier nom que nous trouvons inscrit sur le rostre des anciens dramatistes grecs est celui d'Euripide. Cet auteur ajouta peu à la splendeur du drame grec; il ne sut pas créer l'intrigue, ses situations pèchent contre la vraisemblance et ses personnages manquent de stature. Quant au choeur, il ne savait qu'en faire. Il n'osa s'en débarrasser tout franchement de peur d'outrager la

(1) Voir la note 5 à la page 59.
(2) Voir la note 6 à la page 59.
(3) Voir la note 7 à la page 60.

tradition qui voulait que le choeur fît partie de chaque tragédie, donc il s'en servit pour déployer son propre talent lyrique qui valait beaucoup mieux que son talent dramatique.[1] Nous voyons dans ses drames la dernière évolution par laquelle dut passer celle qui dans son origine avait été une hymne de louanges au dieu Dionysius. Les récitatifs en dialogues qu'on avait admis petit à petit dans le service lyrique pour prolonger et raffermir l'office choral, rélégua le choeur de plus en plus jusqu'à ce qu'à la fin ce qui avait été d'abord le rôle principal du cérémonial devint un simple accessoire traditionnel, une formalité qu'on n'osa mettre de côté parceque ce fut elle qui perpétua à la tragédie la mémoire de son origine en lui conservant son caractère religieux.[2]

Mûrie sous les conditions favorables du sol natal, alors transplantée à Rome, la tragédie attique se trouva sur un terrain peu sympathique. L'esprit pratique et grossier des Romains les empêchait d'apprécier les plaisirs du bel-esprit.[3] Leur littérature est le monument le plus surprenant qui existe de l'imitation, mais ce n'est que l'imitation. Rome pillait le monde et vivait de ce qu'elle y trouvait, sans se soucier de son propre terrain qui restait inculte et négligé.[4] La vigueur rude et sauvage, la nationalité ardente, qui faisait de l'armée romaine la maîtresse du monde, se montrait faible et sans ressource devant la civilisation des peuples qu'elle avait subjugués. Partout dans l'empire, l'ascendant de la culture grecque fut aussi absolu que celui des armes romaines. Comme un critique américain a dit: "Having discovered that Greek culture was

(1) Voir la note 8 à la page 60.
(2) Voir la note 9 à la page 60.
(3) Voir la note 10 à la page 61.
(4) Voir la note 11 à la page 61.

tradition qui voulait que le choeur fût partie de chaque tragédie, donc il s'en servit pour déployer son propre talent lyrique qui valait beaucoup mieux que son talent dramatique.(1) Nous voyons dans ses drames la dernière évolution par laquelle dut passer celle qui dans son origine avait été une hymne de louanges au dieu Dionysius. Les récitatifs en dialogues qu'on avait sentis petit à petit dans le service lyrique pour prolonger et raffermir l'office avaient relégué le choeur de plus en plus jusqu'à ce qu'à la fin ce qui avait été d'abord le rôle principal du cérémonial devint un simple accessoire traditionnel, une formalité qu'on n'osa mettre de côté parce que ce fut elle qui perpétua à la tragédie la mémoire de son origine en lui conservant son caractère religieux.(2)

Même sous les conditions favorables de ce natal, alors transplantée à Rome, la tragédie attique se trouve sur un terrain peu sympathique. L'esprit pratique et grossier des Romains les empêchait d'apprécier les plaisirs du bel-esprit.(3) Leur littérature est le monument le plus surprenant qui existe de l'imitation, mais ce n'est que l'imitation. Rome pillait le monde et vivait de ce qu'elle y trouvait, sans se soucier de son propre terrain qui restait inculte et négligé.(4) La vigueur rude et sauvage, la nationalité ardente, qui faisait de l'armée romaine la maîtresse du monde, se montrait faible et sans ressource devant la civilisation des peuples qu'elle avait subjugués. Partout dans l'empire, l'ascendant de la culture grecque fut aussi absolu que celui des armes romaines. Comme un critique américain a dit: "Having discovered that Greek culture was

(1) Voir la note 8 à la page 60.
(2) Voir la note 9 à la page 60.
(3) Voir la note 10 à la page 61.
(4) Voir la note 11 à la page 61.

valuable, the Romans.....proceeded at once to import it, wholesale and in the original package.[1] Néanmoins, malgré un essai long et persistant, les efforts de l'aristocratie pour populariser les traductions ou les imitations latines d'Eschyle, d'Euripide ou de Sophocle avortèrent. La populace romaine, habituée à voir couler le sang des gladiateurs dans les jeux du cirque, ne pouvait s'attendrir sur les douleurs littéraires des héros de tragédie. On trouvait fades et sans intérêt les situations les plus terribles du drame, et le théâtre, dans ses efforts de rivaliser avec les délices sauvages de l'arène et la surexcitation du cirque, tomba dans une bouffonnerie grossière et une franche obscénité.[2] À la fin, sous le second Empire romain, le drame, proprement dit, disparut pour faire place aux Mimes,[3] représentations facétieuses des personnes et des événements du jour, toujours immorales quant au sujet et presque toujours obscènes, et aux Pantomines.[4] Ce dernier genre de divertissement fut tant goûté du peuple que sous peu, il relégua le théâtre grec de la scène et même se montra rival dangereux aux combats des gladiateurs pour obtenir la faveur populaire.

La religion romaine, comme la littérature romaine, soumise de bonne heure à l'influence des religions plus hautement développées, se montra tant dépourvue de toute force contre les innovations que sous peu elle perdit presque entièrement son caractère primitif. Bien avant le commencement de l'ère chrétienne, on avait cessé de considérer l'ancienne religion romaine comme une doctrine dans laquelle on croyait encore. On n'y voyait plus qu'un rituel qui faisait partie intégrale de toute l'histoire ancienne de Rome, et

---

(1) Voir la note 12 à la page 62.
(2) Voir la note 13 à la page 62.
(3) Voir la note 14 à la page 63.
(4) Voir la note 15 à la page 63.

dans son observation continuée, on visait seulement au bien-être de l'État et au plaisir de la plèbe. Pour les érudits, les dieux grecs avaient remplacé les dieux romains et les temples et les rites d'Hellène se trouvaient non seulement à Rome mais même dans les villes et les villages moins importants de la péninsule.

Mis en rapport, dans la grande arène romaine, avec cette religion gréco-romaine, le christianisme reçut aussi bien qu'il donna. Le monde qu'on avait à conquérir était grec et la conquête ne pouvait s'accomplir que par un accommodement aux idées et aux coutumes grecques. Les nouveaux convertis reçurent le baptême, ils devinrent chrétiens en apparence, mais leurs moeurs restaient encore toutes païennes et l'Église comprit que pour les retenir, il fallait qu'elle se prêtât autant que possible aux conditions déjà existantes. Les anciennes fêtes païennes, chères au coeur populaire, furent retenues. On leur donna de nouveaux titres et on les consacra aux doctrines et aux anniversaires chrétiens. Ainsi les saturnales romaines qui se fêtaient du dix-sept au vingt-trois de décembre furent remplacées par les fêtes de Noël et de l'Épiphanie.(1) Beaucoup des attributs et des symboles que le paganisme consacrait à ses dieux et à ses demi-dieux, les chrétiens les conférèrent, avec une légère modification, à leurs Saints et même au Christ et à la Vierge. Le lis blanc, l'agneau, le voile de Junon, la colombe de Vénus, la lune cornue de Diane, l'olivier de Minerve, tous ces symboles et beaucoup d'autres devinrent les marques distinctives de la Vierge, tandis que la vigne de Bacchus devint la vigne de notre Seigneur. Quant au diable chrétien il ne fut autre qu'un Pan déguisé. Pour façonner ce prince des régions infernales, on emprunta au dieu grec non seulement

(1) Voir la note 16 à la page 64.

ses cornes et sa queue, mais encore sa barbe et ses pieds de bouc, ses oreilles pointues et son nez crochu.[1]

Cependant il y avait un goût païene auquel l'Église, dès son début, nia toute tolérance et contre lequel elle combattit longtemps sans succès, par tous les moyens en son pouvoir--ce fut le goût des spectacles. Le théâtre païen avec sa peinture séduisante de toute la vie sensuelle de l'ancien monde, devint plus qu'une abomination, ce fut un péril qui menaçait l'existence des doctrines chrétiennes. Les Pères de l'Église, voyant le danger, s'élevèrent avec véhémence contre les impuretés de la scène païenne. Ils condamnèrent non seulement les acteurs qui donnaient de pareils spectacles mais aussi les spectateurs qui, par leur présence et leur appui, se montraient également coupables.[2] Il ne manque pas de témoignages répétés pour démontrer la guerre incessante et acharnée que l'Église fit pendant les premiers siècles de son existence, contre le théâtre païen. Dans l'an de grâce 200, Tertullien, un des Pères de l'Église, écrivit un traité spécial contre les spectacles, De Spectaculis, dans lequel il maintint qu'en renonçant, à leur baptême, au diable et à toutes ses oeuvres ainsi qu'aux pompes et aux vanités du monde, les chrétiens renonçaient aussi au théâtre, et il promit que quiconque refuserait à vivre selon ses promesses aurait sa propre tragédie au jour du jugement dernier quand il se trouverait livré au châtiment éternel. Le concile d'Arles, tenu en 314, alla jusqu'à dire qu'en montant sur la scène les acteurs donnaient leur appui au culte des faux dieux et renonçaient à leur foi et par conséquent on devait les exclure de la sainte table tant qu'ils persisteraient dans ce métier hérétique.[3] Saint Jérôme, au IVe siècle, se plaignait que les

---

(1) Voir la note 17 à la page 64.
(2) Voir la note 18 à la page 65.
(3) Voir la note 19 à la page 65.

ses cornes et sa queue, mais encore sa barbe et ses pieds de bouc, ses oreilles pointues et son nez crochu.[1]

Cependant il y avait un goût païen auquel l'Église, dès son début, n'a toute tolérance et contre lequel elle combattit longtemps sans succès, par tous les moyens en son pouvoir--c'était le goût des spectacles. Le théâtre païen avec sa peinture séduisante de toute la vie sensuelle de l'ancien monde, devint plus qu'une récréation, ce fut un péril qui menaçait l'existence des doctrines chrétiennes. Les Pères de l'Église, voyant le danger, s'élevèrent avec véhémence contre les impuretés de la scène païenne. Ils condamnèrent non seulement les acteurs qui donnaient de pareils spectacles mais aussi les spectateurs qui, par leur présence et leur appui, se montraient également coupables.[2] Il ne manque pas de témoignages répétés pour démontrer la guerre incessante et acharnée que l'Église fit pendant les premiers siècles de son existence, contre le théâtre païen. Dans l'an de grâce 200, Tertullien, un des Pères de l'Église, écrivit un traité spécial contre les spectacles, De Spectaculis, dans lequel il maintint qu'en renonçant, à leur baptême, au diable et à toutes ses oeuvres ainsi qu'aux pompes et aux vanités du monde, les chrétiens renonçaient aussi au théâtre, et il prédit que quiconque refuserait à vivre selon ses promesses [illegible] au jour du jugement dernier quand il se trouverait livré au supplice éternel. Le concile d'Arles, tenu en 314, alla jusqu'à dire qu'en montant sur la scène les acteurs donnaient leur appui au culte des faux dieux et renonçaient à leur foi et par conséquent on devait les exclure de la sainte table tant qu'ils persisteraient dans ce métier hérétique.[3] Saint Jérôme, au IV[e] siècle, se plaignait que les

(1) Voir la note 17 à la page 64.
(2) Voir la note [illegible] à la page 65.
(3) Voir la note [illegible] à la page 65.

prêtres eux-mêmes préférassent la lecture des comédies à celle des livres saints;[1] et même à la fin du Ve siècle nous trouvons Saint Chrysostome, comme prêtre à Antioche et plus tard comme patriarche à Constantinople, qui déclama ardemment contre ces chrétiens qui, incapables de chanter un seul psaume, remplissaient leur maison et les rues du bruit des chansons indécentes qu'ils apprenaient aux théâtres.

Peu à peu, cependant, comme l'ascendant de l'Église s'étendait et se fortifiait, ses activités contre le théâtre portèrent fruit. Le drame païen fut banni de la scène, les théâtres désertés tombèrent en ruines ou furent convertis à d'autres usages; et la littérature dramatique païenne, qui avait prospéré si magnifiquement en Grèce et qui avait essayé de s'établir en Italie, sembla enfin morte et oubliée.

Il est intéressant de noter que tout en condamnant le luxe, la volupté et la licence des divertissements dramatiques ou quasi-dramatiques qui avaient supplanté les attractions décroissantes du drame païen à Rome, quelques uns des esprits les plus avancés de l'Église semblent avoir apprécié les grandes possibilités qu'offre cet art pour inculquer les leçons de vice ou de vertu. Dans le monde du Ve au Xe siècle, le drame disparut; cependant derrière les murs claustraux, des moines et des religieuses s'appliquaient à écrire des drames chrétiens, un Euripide ou un Terence ouvert sous la main comme guide littéraire, la Bible sur la table comme mine d'inspiration et de matière.[2]

Le premier drame, basé sur un sujet tiré de l'Écriture Sainte,

(1) Lettre à Damas, De Filio prodigo, ap. Opéra t. IV, col. 153.
(2) Voir la note 20 à la page 65.

dont nous ayons aucune connaissance, fut composé en iambes grecs par un auteur juif nommé Ézéchiel et date de la fin du IIe siècle. C'est l'histoire de la sortie des Israélites de l'Égypte sous la conduite de leur prophète Moïse. Les principaux personnages sont Moïse, Zepphora et Dieu qui parle du buisson ardent. D'après les fragments qui se trouvent préservés, il paraîtrait que la pièce fut composée en imitation du drame grec[1] des matières tirées de l'Exode; le dessein de l'auteur étant, peut-être, de ranimer ses compatriotes, encore une fois fugitifs, à cause de la destruction de Jérusalem, de l'espoir d'une seconde délivrance.

De l'an 361 à l'an 363 de l'ère chrétienne, l'empereur Julien interdit aux chrétiens l'étude des lettres latines et grecques et Apollinarius, évêque de Laodicée, un fameux savant du jour, traduisit en vers héroïques beaucoup de l'Ancien Testament et dramatisa aussi, d'après Ménandre et Euripide, plusieurs histoires bibliques, dans l'espoir, sans doute, d'ainsi obvier aux résultats désastreux du décret de l'Empereur. Apollinarius fut plus tard accusé d'hérésie et ses oeuvres furent détruites. Après la mort de Julien, plusieurs esprits les plus avancés du clergé firent des efforts spasmodiques pour adapter à l'instruction chrétienne les méthodes du drame classique mais pas un de leurs écrits n'a été conservé.[2]

Vers le milieu du XVIe siècle, certains érudits de la Renaissance traduisirent en latin, en prose et en vers, un drame curieux intitulé Χριστὸς Πάσχων, ou la Passion du Christ qu'on assigna par tradition à la plume de Saint Grégoire de Nazianze, père de

(1) Voir la note 21 à la page 66.
(2) Voir la note 22 à la page 66.

l'Église grecque, pendant les dernières années du IVe siècle.[1] Il est concevable que cet auteur puisse avoir écrit une version plus ancienne de ce drame mais le mètre, la prosodie et la grammaire de la pièce comme nous l'avons, la placeraient, à ce qu'il paraît, à une date au moins six cents ans plus tard. Dans le préambule, le drame s'appelle une imitation d'Euripide et comme au moins un tiers des vers de la pièce est emprunté sans changement du dramaturge grec, l'attestation semble justifiée. Comme drame, la Passion est assommante au plus haut degré. L'action se passe dans les coulisses et est racontée par un messager, généralement par la Vierge qui, selon l'auteur, fait dans cette pièce son début dans le drame chrétien. La partie la plus forte du récit est la complainte de la Vierge pour le Christ crucifié, dans des vers identiques avec la complainte d'Agavé pour son fils dans les Bacchanales. L'attrait de ce drame se trouve dans le choix du sujet plutôt que dans le développement de l'intrigue. Admettant l'existence d'une version du IVe siècle, et il ne semble y avoir aucun empêchement sérieux à cette réclamation, nous avons ici un chaînon qui relie, quoi qu'il soit d'une manière bien imparfaite, la chaîne de tradition du drame antique au drame moyen âge. La tristesse majestueuse de la tragédie grecque née de la passion du dieu Dionysius est d'une manière remarquable, semblable à la passion sublime qui émane du drame du Golgotha, et il n'est pas du tout surprenant que les Pères de l'Église du IVe siècle, reconnaissant la passion pour l'art dramatique qui est inhérente à la nature humaine, aient emprunté des Grecs l'une de leurs armes les plus perfectionnées et les plus puissantes, pour inculquer, la doctrine de la beauté de la vertu,

(1) Voir la note 23 à la page 66.

l'Église grecque, pendant les dernières années du IVe siècle.(1) Il est concevable que cet auteur puisse avoir écrit une version plus ancienne de ce drame mais le mètre, la prosodie et la grammaire de la pièce comme nous l'avons, la placeraient, à ce qu'il paraît, à une date au moins six cents ans plus tard. Dans le préambule, le drame s'appelle une imitation d'Euripide et comme au moins un tiers des vers de la pièce est emprunté sans changement du dramaturge grec, l'attestation semble justifiée. Comme drame, la Passion est assommante au plus haut degré. L'action se passe dans les coulisses et est racontée par un messager, généralement par la Vierge qui, selon l'auteur, fait dans cette pièce son début dans le drame chrétien. La partie la plus forte du récit est la complainte de la Vierge pour le Christ crucifié, dans des vers identiques avec la complainte d'Agavé pour son fils dans les Bacchantes. L'attrait de ce drame se trouve dans le choix du sujet plutôt que dans le développement de l'intrigue. Admettant l'existence d'une version du IVe siècle, et il ne semble y avoir aucun empêchement sérieux à cette réclamation, nous avons ici un chaînon qui relie, quoi qu'il soit d'une manière bien imparfaite, la chaîne de tradition du drame antique au drame moyen âge. La tristesse majestueuse de la tragédie grecque née de la passion du dieu Dionysius est d'une manière remarquable, semblable à la passion sublime qui émane du drame du Golgotha, et il n'est pas du tout surprenant que les Pères de l'Église du IVe siècle, reconnaissant la passion pour l'art dramatique qui est inhérente à la nature humaine, aient emprunté des Grecs l'une de leurs armes les plus perfectionnées et les plus puissantes, pour inculquer, la doctrine de la beauté de la vertu.

(1) Voir la note 23 à la page 86.

et de la laideur du vice. Si nous croyons avec le docteur Brambs et avec certains autres critiques plus récents, que le Χριστὸς Πάσχων ne date que du Xe siècle, la Passion byzantine a toujours le mérite d'être le premier drame dont nous ayons aucunes connaissances, écrit sur ce sujet qui, cinq siècles plus tard, devait se montrer le centre de l'intérêt du drame religieux, pour les chrétiens tant de l'ouest que de l'est,--la mort et la résurrection du Sauveur.(1)

Il est presque certain que pas une des pièces dont nous venons de parler ne fut représentée dans les théâtres à Constantinople. Ce ne sont que des essais individuels et grossiers que les auteurs destinaient simplement à être lus comme leçons de lecture par les étudiants dans les écoles chrétiennes. Écrits sans aucune pensée de représentation, connus seulement à un cercle très restreint de rares érudits, ces connaissances classiques ne furent qu'une sorte de curiosité. De vraies oeuvres de cabinet, elles restent dans l'histoire des amusements et de l'histoire du peuple, un accident sans précédent et sans portée. On n'oserait leur imputer aucune influence, sinon d'une importance bien indirecte et bien secondaire, sur le développement du drame religieux du moyen âge.

L'animosité, que le luxe, la licence et l'obscénité des représentations romaines, à l'époque de leur décadence, avaient allumé contre le drame païen, s'éteignit plus lentement dans l'Empire de l'ouest que dans celui de l'orient. En 618, un évêque de Barcelone qui eut l'imprudence d'autoriser des représentations dramatiques, fut déposé par le roi Sisebut à cause de "l'énormité scandaleuse de sa tolérance littéraire."(2) Dans quelques unes des villes les plus

(1) Voir la note 24 à la page 67.
(2) Voir Mariana l. VI, ch. 3. Cité aussi par du Meril, p. 13.

importantes, comme à Rome et à Ravenne, le goût de la populace, aussi bien chrétienne que païenne, pour les pantomimes, semble l'avoir emporté sur les invectives de l'Église parceque même au neuvième siècle nous trouvons Léon IV, nommé pape en 847, qui proteste dans une lettre aux fidèles contre le chant des chansons qui ont un caractère mimique. Dans les provinces, cependant, il n'y eut, pendant des siècles, aucun effort de faire revivre le drame sérieux, anéanti, pour ainsi dire, par les attaques des chrétiens.

L'Église, dans sa haine de tout ce qui était païen, étendit la doctrine de repression jusqu'à ce qu'elle embrassât non seulement le drame païen, mais toutes les branches de l'érudition profane. Les Chrétiens, se rappelant les trois cents années de souffrances et de persécutions indescriptibles qu'ils avaient endurées sous les tyrans païens, sortirent de l'obscurité des Catacombes, enflammés d'un juste ressentiment, contre les faux dieux de leurs oppresseurs jusqu'alors. Monuments, temples, autels, élevés aux dieux païens, furent démolis ainsi que les trésors inestimables qu'ils contenaient. Ce travail de démolition et de dévastation fut continué par les envahisseurs barbares qui dans la dernière moitié du quatrième siècle abattirent les barrières de l'empire et errèrent ça et là pendant plus de cent ans, à travers le pays selon leur bon plaisir. Ces différentes tribus qui réussirent en 476 à renverser le gouvernement impérial dans l'ouest, différaient beaucoup dans leurs habitudes et leurs coutumes, mais ils se ressemblaient tous dans leur ignorance de l'art, de la littérature et de la science développés par les Grecs et adoptés par les Romains. Toutes les belles qualités de la vie sociale, telles que la courtoisie, la révérence, l'industrie, la piété disparurent. L'ignorance, la paresse, le vice et la misère

importantes, comme à Rome et à Ravenne, le goût de la populace, aussi bien chrétienne que païenne, pour les pantomimes, semble l'avoir emporté sur les invectives de l'Église puisque même au neuvième siècle nous trouvons Léon IV, nommé pape en 847, qui proteste dans une lettre aux fidèles contre le chant des chansons qui ont un caractère mimique. Dans les provinces, cependant, il n'y eut, pendant des siècles, aucun effort de faire revivre le drame sérieux, anéanti, pour ainsi dire, par les attaques des chrétiens.

L'Église, dans sa haine de tout ce qui était païen, étendit la doctrine de répression jusqu'à ce qu'elle embrassât non seulement le drame païen, mais toutes les branches de l'érudition profane. Les Chrétiens, se rappelant les trois cents années de souffrances et de persécutions indescriptibles qu'ils avaient endurées sous les tyrans païens, sortirent de l'obscurité des Catacombes, enflammés d'un juste ressentiment, contre les faux dieux de leurs oppresseurs jusqu'alors. Monuments, temples, autels, élevés aux dieux païens, furent démolis ainsi que les trésors inestimables qu'ils contenaient. Ce travail de démolition et de dévastation fut continué par les envahisseurs barbares qui dans la dernière moitié du quatrième siècle abattirent les barrières de l'empire et errèrent çà et là pendant plus de cent ans, à travers le pays selon leur bon plaisir. Ces différentes tribus qui réussirent en 476 à renverser le gouvernement impérial dans l'ouest, différaient beaucoup dans leurs habitudes et leurs coutumes, mais ils se ressemblaient tous dans leur ignorance de l'art, de la littérature et de la science développés par les Grecs et adoptés par les Romains. Toutes les belles qualités de la vie sociale, telles que la courtoisie, la révérence, l'industrie, la piété disparurent. L'ignorance, la paresse, le vice et la misère

régnèrent suprême. La civilisation déclinante de l'Empire devint engouffrée dans le déluge de désordres et de vandalisme qui suivait leurs émigrations. Un nuage épais d'ignorance et de préjudice s'abattit sur le pays, effaçant toute trace de la culture grecque et de l'art grec. Comme le fait remarquer Myers dans son Mediaeval and Modern History, les années comprises entre la chute de l'empire romain dans l'ouest en l'an 476 A. D., et le commencement du onzième siècle sont connues dans l'histoire sous le nom de l'âge des tenèbres "for the reason that the inrush of the barbarians and the almost total eclipse of the light of classical culture caused them to contrast unfavorable, in enlightenment and social order, as well with the age which preceded as with that which followed them."(1)

Cependant ici et là on voit sortir de ce nuage des sommets brillants. Les dangers et les incertitudes des temps avaient attiré dans les monastères plusieurs personnes, hommes et femmes, qui cherchaient dans ces retraites le loisir et l'inspiration, non seulement spirituels mais aussi pour le progrès intellectuel. Dans l'intérieur des murs monastiques, l'étincelle de civilisation fut maintenue. Plusieurs moines, incapables de s'occuper de travail manuel, passaient leur temps à copier des livres édifiants et c'est à leurs travaux que nous devons la conservation de la littérature latine.

De tous les auteurs païens, celui qui semble avoir eu la plus grande popularité, dans les cloîtres, fut Térence et ce fut à un effort pour combattre cette popularité que nous devons le premier essai du drame chrétien dans l'ouest. En 1501, Conrad Celtès, un savant du XVIe siècle, ayant entrepris un voyage d'explorations dans les couvents et les bibliothèques en Allemagne, déterra dans

(1) Myers: General History. Vol. II, p. 1.

régnèrent suprême. La civilisation déclinante de l'Empire devint engouffrée dans le déluge de désordres et de vandalisme qui suivit leurs émigrations. Un nuage épais d'ignorance et de préjudice s'abattit sur le pays, effaçant toute trace de la culture grecque et de l'art grec. Comme le fait remarquer Myers dans son Mediaeval and Modern History, les années comprises entre la chute de l'empire romain dans l'ouest en l'an 476 A. D., et le commencement du onzième siècle sont connues dans l'histoire sous le nom de l'âge des ténèbres "for the reason that the inrush of the barbarians and the almost total eclipse of the light of classical culture caused them to contrast unfavorable, in enlightenment and social order, as well with the age which preceded as with that which followed them."(1)

Cependant ici et là on voit sortir de ce nuage des hommes brillants. Les dangers et les incertitudes des temps avaient attiré dans les monastères plusieurs personnes, hommes et femmes, qui cherchaient dans ces retraites le loisir et l'inspiration, non seulement spirituels mais aussi pour le progrès intellectuel. Dans l'intérieur des murs monastiques, l'étincelle de civilisation fut maintenue. Plusieurs moines, incapables de s'occuper de travail manuel, passaient leur temps à copier des livres édifiants et c'est à leurs travaux que nous devons la conservation de la littérature latine.

De tous les auteurs païens, celui qui semble avoir eu la plus grande popularité, dans les cloîtres, fut Térence et ce fut à un effort pour combattre cette popularité que nous devons le premier essai du drame chrétien dans l'ouest. En 1501, Conrad Celtés, un savant du XVIe siècle, ayant entrepris un voyage d'explorations dans les couvents et les bibliothèques en Allemagne, déterra dans

(1) Myers: General History. Vol. II, p. 1.

le couvent Bénédictin de St. Emmeran à Regensbury un manuscrit de six comédies latines qui avaient été écrites six cents ans avant, vers la fin du dixième siècle, par une religieuse de la maison de Gandersheim en Saxe, nommée Hroswitha. Dans la préface des comédies, l'auteur nous dit avec une naïveté charmante, ce qu'elle avait dans l'idée en entreprenant cet ouvrage. S'apercevant, comme elle le dit, que le charme du style de Térence porte ses lecteurs à passer par dessus l'immoralité du sujet qu'il présente, elle essaie d'en détacher ses lecteurs, en contrefaisant son style tout en substituant aux exemples corrompus de ses héroines, les vertues de chasteté et de martyre pratiquées par les vierges chrétiennes. Les comédies ne manquent pas entièrement de mérite dramatique, mais elles sont quelquefois crues et pédantesques. Les pieuses religieuses de Gandersheim peuvent avoir trouvé édifiantes et amusantes ces légendes de jeunes filles tombées qui se relèvent de l'abime de dégradation et sont ramenées à la vie chrétienne par la pénitence, ou de leurs soeurs, qui exposées par les païens aux souffrances encore plus cruelles que la mort, sortent victorieuses de leurs épreuves par la grâce de Dieu, ou bien meurent martyres afin de conserver leur chasteté. Mais le lecteur moderne tout en admettant la noblesse du but de Hroswitha semble être d'accord avec Dr. Hase qui dit, en parlant des drames, que l'exhibition de modestie extraordinaire a demandé comme illustration des tableaux vivides des qualités opposées. C'est, en effet, la crudité de certains détails décrits par Hroswitha qui a porté les critiques, en général, à conclure que ces comédies ont dû être écrites comme oeuvres de lecture pour les religieuses de Gandersheim et que si elles furent jouées, leurs représentations ont dû être devant un auditoire très

restreint, et dans l'intérieur des murs du couvent.(1) Comme leurs soeurs aînées de l'est, elles restèrent pendant des siècles absolument inconnues au public en général, et ne peuvent pour cela avoir exercé aucune influence sur le drame naissant qui simultanément avec leur apparence prenait lentement forme dans tous les pays chrétiens en Europe.(2)

Le drame sacré du moyen âge, le plus ancien de tous les théâtres modernes, naquit spontanément des cérémonies religieuses du moyen âge, au même titre et suivant les mêmes lois que le théâtre grec était né des cérémonies religieuses grecques en l'honneur du dieu Dionysius.(3) L'Église chrétienne passa les trois cents premières années de sa vie à conquérir pour elle-même un rang honorable parmi les religions tolerées dans l'Empire. Les cent années qui suivirent, de 313, date du décret de Milan, par lequel Constantin plaça le christianisme sur un pied d'égalité avec les autres religions de l'Empire, à 410, l'année du pillage de Rome par Alaric, furent consacrées à vaincre la puissance du paganisme et à saisir pour elle-même le patrimoine ainsi abandonné. Alors vinrent les cinq cents années de lutte contre les envahisseurs barbares, pendant lesquelles l'Église réussit à planter son étendard, non seulement de loin et de près, par toute l'étendue de ce qui était autrefois l'ancien Empire romain, mais aussi en Islande et en Scandinavie. Pour citer encore une fois l'historien Myers: Vers l'an mil, nous trouvons toute l'Europe réclamée par le christianisme, excepté les régions du nord-est contigu à la mer Baltique, lesquels étaient habités principalement par les Finnois et les Lapons, peuples encore païens,

(1) Voir la note 25 à la page 67.
(2) Voir la note 26 à la page 68.
(3) Voir la note 27 à la page 68.

restraint, et dans l'intérieur des murs du couvent.(1) Comme leurs oeuvre sinsen de l'art, elles resterent pendant des siecles absolument inconnues au public en général, et ne peuvent pour cela avoir exercé aucune influence sur le drame naissant qui simultanément avec leur apparence prenait lentement forme dans tous les pays chrétiens en Europe.(2)

Le drame sacré du moyen âge, le plus ancien de tous les théâtres modernes, naquit spontanément des cérémonies religieuses du moyen âge, au même titre et suivant les mêmes lois que le théâtre grec était né des cérémonies religieuses grecques en l'honneur du dieu Dionysius.(3) L'Église chrétienne passa les trois cents premières années de sa vie à conquérir pour elle-même un rang honorable parmi les religions tolerees dans l'Empire. Les cent années qui suivirent, de 313, date du décret de Milan, par lequel Constantin plaça le christianisme sur un pied d'égalité avec les autres religions de l'Empire, à 410, l'année du pillage de Rome par Alaric, furent consacrees à vaincre la puissance du paganisme et à saisir pour elle-même le patrimoine ainsi abandonné. Alors vinrent les cinq cents années de lutte contre les envahisseurs barbares, pendant lesquelles l'Église réussit à planter son étendard, non seulement de loin et de près, par toute l'étendue de ce qui était autrefois l'ancien Empire romain, mais aussi en Irlande et en Scandinavie. Pour citer encore une fois l'historien Myers: Vers l'an mil, nous trouvons toute l'Europe réclamée par le christianisme, excepté les régions du nord-est contigu à la mer Baltique, lesquels étaient habitées principalement par les Finnois et les Lapons, peuples encore païens.

(1) Voir la note 25 à la page 67.
(2) Voir la note 26 à la page 68.
(3) Voir la note 27 à la page 68.

une partie de ce qui est maintenant la Russie et la plus grande partie de l'Ibérie, qui était restée dans la possession des Maures mahométans."

Naturellement pendant que l'Église mettait tout en vigueur pour augmenter son pouvoir extérieur, son développement intérieur était tant soit peu négligé. Le service divin resta pendant des siècles, simple et sévère. Obéissant à l'aversion juive de toute représentation concrète des conceptions spirituelles, on en avait écarté tout élément plastique. Les germes dramatiques qui se cachaient au fond du rituel, bienqu'ils ne fussent pas entièrement ignorés, se développèrent très lentement. Le service se composait seulement de lectures et de chants peu compliqués. Cependant bien tôt dans son histoire, on remarque les intentions dramatiques qui agissaient sur sa forme. De même que le choeur bachique avait mis de côté, six siècles avant, le chant à l'unisson pour adopter un système de chants dialogués, ainsi les chants simples et monotones du service chrétiens se divisèrent, au cours du deuxième siècle, en chants alternés, répartis entre les fidèles rangés en deux groupes ou entre le préchantre et le choeur.(1) Ce changement, simple en apparence, devait amener des résultats on ne peut plus importants. Mais l'Église étant bien conservatrice, il fallut plus de sept siècles pour faire paraître les fermentations lentes de cette pincée de levain.

Le second développement qu'on remarque dans le déroulement du drame liturgique du culte religieux date du cinquième siècle. À cette époque on commença à introduire dans le service de l'Église, surtout aux occasions de fête comme à Noël et à Pâques, des tableaux

(1) Voir la note 28 à la page 69.

vivants pour illustrer la leçon des évangiles du jour. Le service étant entièrement en latin, ces tableaux avaient assurément dû être d'une grande valeur, comme traduction oculaire des grandes vérités évangéliques pour la foule avide, curieuse et illettrée pour qui "voir était croire." Ces deux innovations une fois acceptées, il est facile d'en deviner le développement. Petit à petit on viendrait à apprécier les avantages du langage et de l'action sur les figures immobiles. Des chants alternés avec un effet grandissant de questions et de répons réhausserait l'efficacité des tableaux, pendant que les gestes et les actions s'insinueraient dans le service presque insciemment. Mais nous n'en sommes pas encore venus là dans notre histoire.

Il va sans dire que les premiers tableaux vivants introduits dans le service conjointement avec la leçon du jour furent bien simples. Quelques clercs rangés autour d'une table suffiraient pour représenter le Mariage à Cana; un autre groupe à genoux devant une crèche placée à droite ou à gauche de l'autel ferait revivre pour les spectateurs l'histoire de l'adoration des Mages. En Allemagne, on avait la coutume dans quelques églises de déployer devant les assistants un rouleau sur lequel étaient dépeints en tableaux plus ou moins grossiers, les divers événements de la leçon évangélique du jour. De tels moyens peuvent paraître enfantins au jugement hypercritique des fidèles du vingtième siècle, mais il ne faut pas oublier que ce fut le sentiment plus que la raison qui gouverna nos ancêtres du moyen âge. C'était l'époque des lutins, des fées, des spectres, aussi bien que des anges, des saints et des démons. Avides d'émotions, naïfs et crédules dans leur foi, ces enfants-penseurs demandaient seulement à comprendre pour croire et quel instrument

vivants pour illustrer la leçon des évangiles du jour. Le service étant entièrement en latin, ces tableaux avaient assurément du être d'une grande valeur, comme traduction coulaire des grandes vérités évangéliques pour la foule avide, curieuse et illettrée pour qui "voir était croire." Ces deux innovations une fois acceptées, il est facile d'en deviner le développement. Petit à petit on viendrait à apprécier les avantages du langage et de l'action sur les figures immobiles. Des chants alternés avec un effet grandissant de questions et de répons renausserait l'efficacité des tableaux, pendant que les gestes et les actions s'insinueraient dans le service presque insolemment. Mais nous n'en sommes pas encore venus là dans nôtre histoire.

Il va sans dire que les premiers tableaux vivants introduits dans le service conjointement avec la leçon du jour furent bien simples. Quelques clercs rangés autour d'une table suffiraient pour représenter le Martage à Cana; un autre groupe à genoux devant une crèche placée à droite ou à gauche de l'autel ferait revivre pour les spectateurs l'histoire de l'adoration des Mages. En Allemagne, on avait la coutume dans quelques églises de déployer devant les assistants un rouleau sur lequel étaient dépeints en tableaux plus ou moins grossiers, les divers évènements de la leçon évangélique du jour. De tels moyens peuvent paraître enfantins au jugement hypercritique des fidèles du vingtième siècle, mais il ne faut pas oublier que ce fut le sentiment plus que la raison qui gouverna nos ancêtres du moyen âge. C'était l'époque des lutins, des fées, des spectres, aussi bien que des anges, des saints et des démons. Avides d'émotions, naïfs et crédules dans leur foi, ces enfants-penseurs demandaient seulement à comprendre pour croire et quel instrument

plus efficace que les tableaux sacrés a trouvé l'Eglise moderne pour imprimer les mystères de ses enseignements dans l'esprit des enfants confiés à ses soins?

L'Église n'était pas pour les chrétiens du moyen âge seulement une maison de prières, c'était aussi une institution d'instruction et un centre de divertissement. En dehors de l'Église, il n'y avait que la guerre et le travail pour intéresser les hommes,--riches ou pauvres, nobles ou manants. Les livres étaient bien rares et bien chers. Pendant des siècles on n'écrivit les Bibles qu'en latin et même les eût-on écrits en langue vulgaire, il n'y avait hors des monastères que très peu de gens qui savaient lire. Les fidèles cherchaient dans le service religieux non seulement l'expression de leurs aspirations spirituelles mais aussi de la nourriture et de l'inspiration pour leur développement intellectuel. "L'église," dit Michelet, "était alors le domicile du peuple. La maison de l'homme, cette misérable masure où il revenait le soir, n'était qu'un abri momentané. Il n'y avait qu'une maison, à vrai dire, la maison de Dieu. Ce n'est pas en vain que l'église avait le droit d'asile, c'était alors l'asile universel; la vie sociale s'y était réfugiée tout entière."

Avec le commencement du onzième siècle une sorte de renaissance architecturale semble s'être introduite d'un bout à l'autre de l'Europe chrétienne. Les édifices religieux qu'on avait démolis dans le cours des invasions barbares et des guerres intérieures, furent remplacés par des cathédrales, des églises, des collèges et des abbayes de pierre. Le passage suivant, que Guizot cite du chroniqueur Raoul Glaber, date cet événement et prouve "l'extrait de naissance de l'architecture sacrée du moyen âge": "Près de trois ans après l'an mil les basiliques des églises furent renouvelées dans

plus efficace que les tableaux sacrés a trouvé l'Église moderne pour imprimer les mystères de son enseignements dans l'esprit des enfants confiés à ses soins?

L'Église n'était pas pour les chrétiens du moyen âge seulement une maison de prières, c'était aussi une institution d'instruction et un centre de divertissement. En dehors de l'Église, il n'y avait que la guerre et le travail pour intéresser les hommes.--riches ou pauvres, nobles ou manants. Les livres étaient bien rares et bien chers. Pendant des siècles on n'écrivit les Bibles qu'en latin et même les eut-on écrits en langue vulgaire, il n'y avait hors des monastères que très peu de gens qui savaient lire. Les fidèles cherchaient dans le service religieux non seulement l'expression de leurs aspirations spirituelles mais aussi de la nourriture et de l'inspiration pour leur développement intellectuel. "L'église," dit Michelet, "était alors le domicile du peuple. La maison de l'homme, cette misérable masure où il revenait le soir, n'était qu'un abri momentané. Il n'y avait qu'une maison, à vrai dire, la maison de Dieu. Ce n'est pas en vain que l'église avait le droit d'asile, c'était alors l'asile universel; la vie sociale s'y était réfugiée tout entière."

Avec le commencement du onzième siècle une sorte de renaissance architecturale semble s'être introduite d'un bout à l'autre de l'Europe chrétienne. Les édifices religieux qu'on avait démolis dans le cours des invasions barbares et des guerres intérieures, furent remplacés par des cathédrales, des églises, des collèges et des abbayes de pierre. Le passage suivant, que Guizot cite du chroniqueur Raoul Glaber, date cet événement et prouve "l'extrait de naissance de l'architecture sacrée du moyen âge": "Près de trois ans après l'an mil les basiliques des églises furent renouvelées dans

presque tout l'univers.....Les peuples chrétiens semblaient rivaliser entre eux de magnificence pour élever des églises plus élégantes les unes que les autres. On eût dit que le monde entier, d'un même accord, avait secoué les haillons de son antiquité pour revêtir la robe blanche des églises."(1) L'orgueil du peuple pour leurs églises renouvelées et embellies augmenta leur piété. On ne trouvait jamais ni trop longues ni trop magnifiques les cérémonies religieuses. Non seulement le petit peuple, les manants et les serfs, mais aussi les chevaliers à la mine hautaine, leurs dames nobles, heureuses d'échapper à la vie monotone de leurs châteaux, les riches bourgeoises, les clercs savants, tous les notables de la ville se réunissaient à l'autel de Dieu les jours de fête. Ne connaissant d'autres plaisirs publics, on accueillait avec avidité ceux que l'église fournissait. Le clergé, prêt à encourager ce désir ardent du peuple pour l'émotion des choses sacrées, multiplia les jours de fête et chercha, par tous les moyens légitimes, de varier et d'allonger les cérémonies religieuses. On enrichit et développa sans cesse la liturgie. Sous peu, elle s'adressa non seulement à l'esprit mais aussi à l'oreille, aux yeux, à tous les sens, à l'homme entier. Comme dit Petit De Julleville: "Alors la religion ne se chargeait pas seulement de conduire l'homme au salut dans l'autre vie; elle voulait, dès ce monde, régner sur ses facultés, en régler le développement, en satisfaire les aspirations; éclairer l'intelligence, conduire la volonté, charmer la sensibilité; en un mot, embrasser l'homme tout entier et le pénétrer jusqu'au fond."(2)

Il y en a qui maintiennent que les mystères et les miracles,

(1) Guizot, Collection des Mémoires relatifs à l'Histoire de France, t. VI, p. 252. Paris Brière, 1824.

(2) Histoire du Théâtre en France, Paris, Hachette et Cie., 1880, t. I, p. 18.

l'expression culminante du drame liturgique, ne seraient jamais nés si le service de l'église avait été conduit en langue vulgaire au lieu qu'en latin, mais cette prétention semble peu probable. L'étroite parenté qui existe entre la religion chrétienne et le drame sacré ne s'explique pas seulement par la composition de la liturgie. Le christianisme se fonde sur la vie d'une Personne, la vie la plus dramatique qu'ait connue n'importe quelle histoire, n'importe quelle littérature du monde, et il était impossible que le drame virtuel, qui est l'âme de cette vie, ne se fût pas réalisé indépendamment du culte. La narration déroulante de la naissance, de la vie et de la mort de notre Rédempteur est vraiment dramatique, non seulement dans son humanité, dans sa variété, dans son pathétique infini, mais aussi dans la lutte omniprésente et acharnée qu'elle présente, de la volonté contre les passions, l'antagonisme perpétuel des bons et des mauvais instincts qui tournent de toute manière au triomphe de la justice. Nous n'avons qu'à ouvrir notre paroissien romain et à y examiner les offices inscrits pour les dimanches et les diverses fêtes de l'année ecclésiastique, pour découvrir une mine de matériaux, si adaptés à l'élaboration imaginative, si riches en possibilités dramatiques, que même l'invention la plus stérile ne pourrait manquer d'en saisir la portée ou réussir tout à fait à annuler son efficacité: la Nativité; la fuite en Égypte; le massacre des saints innocents; l'Épiphanie; l'histoire séduisante des Mages qui vinrent de l'Orient guidés par l'étoile glorieuse; Jésus dans le temple interrogeant les docteurs; les divers miracles qui commencent avec les noces à Cana en Galilée et incluent la guérison des lépreux, le recouvrement de la vue par les aveugles, le Christ chassant un démon du corps d'un muet, donnant à manger à la multitude; Jésus conduit par l'Es-

l'expression culminante du drame liturgique, ne seraient jamais nés si le service de l'église avait été conduit en langue vulgaire au lieu qu'en latin, mais cette prétention semble peu probable. L'étroite parenté qui existe entre la religion chrétienne et le drame sacré ne s'explique pas seulement par la composition de la liturgie. Le christianisme se fonde sur la vie d'une Personne, la vie la plus dramatique qu'ait connue n'importe quelle histoire, n'importe quelle littérature du monde, et il était impossible que le drame virtuel, qui est l'âme de cette vie, ne se fût pas réalisé indépendemment du culte. La narration déroulante de la naissance, de la vie et de la mort de notre Rédempteur est vraiment dramatique, non seulement dans son humanité, dans sa variété, dans son pathétique infini, mais aussi dans la lutte omniprésente et acharnée qu'elle présente, de la volonté contre les passions, l'antagonisme perpétuel des bons et des mauvais instincts qui tournent de toute manière au triomphe de la justice. Nous n'avons qu'à ouvrir notre paroissien romain et à y examiner les offices inscrits pour les dimanches et les diverses fêtes de l'année ecclésiastique, pour découvrir une mine de matériaux si adaptés à l'élaboration imaginative, si riches en possibilités dramatiques, que même l'invention la plus stérile ne pourrait manquer d'en saisir la portée ou réussir tout à fait à annuler son efficacité. La Nativité; la fuite en Égypte; le massacre des saints innocents; l'Épiphanie; l'histoire séduisante des Mages qui vinrent de l'Orient guidés par l'étoile glorieuse; Jésus dans le temple interrogeant les docteurs; les divers miracles qui commencent avec les noces à Cana en Galilée et incluent la guérison des lépreux, le recouvrement de la vue par les aveugles; le Christ chassant un démon du corps d'un muet, donnant à manger à la multitude; Jésus conduit par l'Es-

prit saint dans le désert pour y être tenté par le démon; son entrée à Jérusalem, monté sur un âne; l'expulsion des changeurs du temple. Enfin nous venons à la Semaine Sainte et ici nous trouvons tout le Drame de la Passion qui se déploie devant nos yeux. Les scènes se succèdent avec une portée toujours croissante: la conspiration des Juifs, Jésus à Béthanie chez Simon, la célébration de la dernière Cène, la nuit passée à Gethsémani, la livraison du Fils de Dieu entre les mains des pécheurs, la tragédie culminante du vendredi saint. Ensuite le contre-coup dramatique, "la conversion de la tragédie en comédie divine" de la Résurrection et les différentes apparitions du Maître ressuscité aux Maries et aux disciples. Si nous fermons le Nouveau Testament pour ouvrir l'Ancien, nous nous trouvons dans des champs non moins fertiles. En effet ici la variété des personnages paraît même plus grande, en même temps que les circonstances au milieu desquelles on les découvre, ne sont pas moins dramatiques. Noé et son arche; Joseph, l'homme d'état visionnaire; le beau David, chanteur de psaumes et tueur de géants; la cruelle Jézabel, fière et fardée; Salomon sage et faible; prophètes et guerriers, humbles pécheurs et reines anonymes, ils se suivent et se coudoient dans ces pages comme dans la vie, et bienqu'ils passent vite, nous ne les oublions plus.(1) La musique, la poésie et la peinture ont tiré et tirent toujours de grandes inspirations de leurs efforts infatigables pour interpréter, pour décrire, pour expliquer, non seulement les données actuelles de l'Écriture Sainte, mais aussi les mystères les plus transcendants de ses enseignements: pourquoi s'étonner alors que le drame, le plus vivant et le plus populaire de tous les arts, y eût cherché et trouvé ses premières impulsions, ses

(1) Voyez ci-dessus: English Miracle Plays and Moralities, E. Hamilton Moore, p. 1.

prit saint dans le désert pour y être tenté par le démon; son entrée à Jérusalem, monté sur un âne; l'expulsion des changeurs du temple. Enfin nous venons à la Semaine Sainte et ici nous trouvons tout le drame de la Passion qui se déploie devant nos yeux. Les scènes se succèdent avec une portée toujours croissante: la conspiration des Juifs, Jésus à Béthanie chez Simon, la célébration de la dernière Cène, la nuit passée à Gethsémani, la livraison du Fils de Dieu entre les mains des pécheurs, la tragédie culminante du vendredi saint. Ensuite le contre-coup dramatique, "la conversion de la tragédie en comédie divine" de la Résurrection et les différentes apparitions du Maître ressuscité aux Maries et aux disciples. Si nous fermons le Nouveau Testament pour ouvrir l'Ancien, nous nous trouvons dans des champs non moins fertiles. En effet ici la variété des personnages paraît même plus grande, en même temps que les circonstances au milieu desquelles on les découvre, ne sont pas moins dramatiques. Noé et son arche; Joseph, l'homme d'état visionnaire; le beau David, chanteur de psaumes et tueur de géants; la cruelle Jezabel, fière et perdue; Salomon sage et faible; prophètes et guerriers, humbles pêcheurs et reines anonymes, ils se suivent et se coudoient dans ces pages comme dans la vie, et bien qu'ils passent vite, nous ne les oublions plus.(1) La musique, la poésie et la peinture ont tiré et tirent toujours de grandes inspirations de leurs efforts infatigables pour interpréter, pour décrire, pour expliquer, non seulement les données actuelles de l'Écriture Sainte, mais aussi les mystères les plus transcendants de ses enseignements: pourquoi s'étonner alors que le drame, le plus vivant et le plus populaire de tous les arts, y eût cherché et trouvé ses premières impulsions, ses

---

(1) Voyez ci-dessus: English Miracle Plays and Moralities. E. Hamilton Moore, p. 1.

plus jeunes inspirations![1] Le caractère dramatique du rituel de l'Église Catholique a été signalé par les historiens les plus compétents du culte. Bossuet définit les cérémonies de l'année liturgique comme "un mystérieux abrégé de l'Ancien et du Nouveau Testament et de toute l'histoire ecclésiastique...;"[2] et Honoré d'Antun compara le prêtre officiant à l'autel à un tragédien qui dans le théâtre de l'Église représente aux assistants la lutte du Christ contre l'Ennemi et Son triomphe dans la Rédemption. (Tragicus noster pugnam Christi populo Christiano in theatro Ecclesiāe gestibus suis repraesentat eique victoriam redemptionis suāe inculcat." Honoré d'Antun, Encyclopédie Migne, Patrologie latine, l. 1, CLXXXIII)[3]

Du temps de Grégoire premier, les germes dramatiques qui avaient toujours été présents dans la liturgie, se développèrent rapidement et le drame devint, si non la partie essentielle du service de l'Église, au moins son accompagnement nécessaire et immanquable. D'abord ce ne furent que les événements saillants de l'histoire du Christ,--la Nativité, la Passion, la Résurrection et la Rédemption,--qu'on essaya d'interpréter ainsi sous forme dramatique; mais ces offices furent si goûtés des fidèles que le clergé ne tarda pas à en augmenter l'essor. Bientôt tous les événements significatifs de la vie des divers personnages bibliques et des Saints du calendrier catholique furent illustrés et commentés par une petite représentation de ce genre. Comme dit Mortenson dans son <u>Théâtre français au moyen âge</u>: "Le théâtre du moyen âge était une sorte de Biblia pauperum, une bible avec images pour les pauvres d'esprit."

(1) Cf. <u>English Miracle Plays and Moralities</u>, E. Hamilton Moore, p. 2.
(2) Oraison funèbre de Marie-Thérèse d'Autriche, reine de France et de Navarre.
(3) Lintilhac: <u>Histoire générale du Théâtre en France</u>. Vol. 1, pp. 9-11.

plus jeunes inspirations.[1] Le caractère dramatique du rituel de l'Église Catholique a été signalé par les historiens les plus compétents du sujet. Bossuet définit les cérémonies de l'année liturgique comme "un mystérieux abrégé de l'Ancien et du Nouveau Testament et de toute l'histoire ecclésiastique...;"[2] et Honoré d'Autun compare le prêtre officiant à l'autel à un tragédien qui dans le théâtre de l'Église représente aux assistants la lutte du Christ contre l'Ennemi et Son triomphe dans la Rédemption. (Tragicus noster pugnam Christi populo Christiano in theatro Ecclesiae gestibus suis repraesentat eique victoriam redemptionis suae inculcat." Honoré d'Autun, Encyclopédie Migne, Patrologie latine, 1. 1, CLXXXII)[3]

Du temps de Grégoire premier, les germes dramatiques qui avaient toujours été présents dans la liturgie, se développèrent rapidement et le drame devint, si non la partie essentielle du service de l'Église, au moins son accompagnement nécessaire et immanquable. D'abord ce ne furent que les événements saillants de l'histoire du Christ,--la Nativité, la Passion, la Résurrection et la Rédemption,--qu'on essaya d'interpréter ainsi sous forme dramatique; mais ces offices furent si goûtés des fidèles que le clergé ne tarda pas à en augmenter l'essor. Bientôt tous les événements significatifs de la vie des divers personnages bibliques et des Saints du calendrier catholique furent illustrés et commentés par une petite représentation de ce genre. Comme dit Mortenson dans son Théâtre Français au Moyen Âge: "Le théâtre du moyen âge était une sorte de Biblia pauperum, une bible avec images pour les pauvres d'esprit."

(1) Cf. English Miracle Plays and Moralities, E. Hamilton Moore, p. 2.
(2) Oraison funèbre de Marie-Thérèse d'Autriche, reine de France et de Navarre.
(3) Lintilhac: Histoire générale du Théâtre en France. Vol. 1, pp. 9-11

La liturgie de la messe est un service connu à tous les catholiques romains, fait par un individu ou une association d'individus au nom de la communauté. Elle comprend le Confiteor, le Credo, l'Offertoire, l'Élévation, l'Agnus Dei, etc.

"Le célébrant s'approche du sanctuaire en priant à voix basse le Seigneur de le recevoir dans sa grâce; il confesse humblement ses péchés, monte à l'autel et implore à haute voix les bénédictions de Dieu, qui vient de l'accueillir parmi ses serviteurs. Alors commence la lecture des enseignements de saint Paul, et le chant varié du graduel, auquel participent tous les fidèles, indique leur diversité et leur assentiment aux paroles de l'apôtre des gentils. Ainsi préparés à recevoir la parole même de Dieu, ils se lèvent respectueusement pour entendre l'Évangile; la prédication qui suit leur en prouve de nouveau la vérité, et ils témoignent de leurs convictions en chantant d'une voix unanime le symbole official de la foi chrétienne. Edifié sur les dispositions de l'assistance, le prêtre-sacrificateur se prépare, par de nouvelles prières, à la célébration du sacrifice; la consécration fait redescendre le Christ sur l'autel, et l'holocauste du mont Calvaire recommence pour le salut des spectateurs. Le drame n'existe pas moins dans la forme que dans le fond même de la pensée; il est véritablement dialogué par des acteurs indépendants les uns des autres."[1] Un tel service dans l'Église Catholique est vraiment une représentation sacrée. On y trouve de la musique, des choeurs à voix nombreuses, des récits, des processions, c'est à dire l'action et le dialogue, les deux traits caractéristiques du drame, en même temps que les illusions de vêtements et d'ornements sacerdotaux, les personnages vêtus de costumes différents, l'oscillation

(1) Méril, op. cit. pp. 41-42.

La liturgie de la messe est un service connu à tous les catholiques romains, fait par un individu ou une association d'individus au nom de la communauté. Elle comprend le Confiteor, le Credo, l'Offertoire, l'Élévation, l'Agnus Dei, etc.

"Le célébrant s'approche du sanctuaire en priant à voix basse le Seigneur de le recevoir dans sa grâce; il confesse humblement ses péchés, monte à l'autel et implore à haute voix les bénédictions de Dieu, qui vient de l'accueillir parmi ses serviteurs. Alors commence la lecture des enseignements de saint Paul, et le chant verte du graduel, auquel participent tous les fidèles, indique leur diversité et leur assentiment aux paroles de l'apôtre des gentils. Ainsi préparés à recevoir la parole même de Dieu, ils se lèvent respectueusement pour entendre l'Evangile; la prédication qui suit leur en prouve de nouveau la vérité, et ils témoignent de leurs convictions en chantant d'une voix unanime le symbole officiel de la foi chrétienne. Édifié sur les dispositions de l'assistance, le prêtre-sacrificateur se prépare, par de nouvelles prières, à la célébration du sacrifice; la consécration fait redescendre le Christ sur l'autel, et l'holocauste du mont Calvaire recommence pour le salut des spectateurs. Le drame n'existe pas moins dans la forme que dans le fond même de la pensée; il est véritablement dialogué par des acteurs indépendants les uns des autres."(1) Un tel service dans l'Église Catholique est vraiment une représentation sacrée. On y trouve de la musique, des choeurs à voix nombreuses, des récits, des processions, c'est à dire l'action et le dialogue, les deux traits caractéristiques du drame, en même temps que les illusions de vêtements et d'ornements sacerdotaux, les personnages vêtus de costumes différents, l'oscillation

(1) Méril, op. cit. pp. 41-42.

de l'encensoir, les statues, les peintures, la parure de l'autel, les répons de l'assemblée, tout donne au service divin un caractère symbolique et dramatique. Même aujourd'hui lorsque le temps et plusieurs autres causes ont contribué à rendre plus austères et plus simples les rites du service catholique romain, on est impressionné par la pompe et la magnificence du cérémonial les grandes fêtes de l'année chrétienne. Au moyen âge, avant que le doute et la peur du ridicule, comme une épée à deux tranchants, dans la main de la Réforme, eussent envahi le service, appauvrissant et rendant puritain le culte même qui les repoussait, cette envie d'un étalage de magnificence et d'élaboration qui servirait d'une expression extérieure de l'ardeur et de la piété intérieures qui brûlaient dans le coeur des fidèles, loin d'être retenue par le clergé, en fut encouragée et favorisée de toute manière possible. La liturgie, qui était devenue complaisante pour les interpolations depuis la fin du IXe siècle s'enrichit de l'introduction de rites de nature à frapper vivement les esprits par leur forme plus spécialement dramatique. Les pauses entre les répons du choeur se remplirent de tropes composés pour l'occasion et interpolés dans le service et quelques uns de ces tropes prirent dès le début la forme dramatique. La popularité dont jouissaient ces innovations rituelles en France et en Allemagne pendant le Xe siècle, encouragea leurs auteurs de redoubler leurs efforts. Le texte du trope s'allongea; deux ou trois tropes indépendants s'unirent; enfin les textes les plus importants se développèrent en de petits drames; d'autres drames poussèrent de la tige mère et bientôt il se forma une sorte de cycle dramatique inclu dans le cycle de l'année liturgique.

Les deux tropes les plus anciens que nous connaissions sont le

de l'encensoir, les statues, les peintures, la parure de l'autel, les répons de l'assemblée, tout donne au service divin un caractère symbolique et dramatique. Même aujourd'hui lorsque le temps et plusieurs autres causes ont contribué à rendre plus austères et plus simples les rites du service catholique romain, on est impressionné par la pompe et la magnificence du cérémonial les grandes fêtes de l'année chrétienne. Au moyen âge, avant que le doute et la peur du ridicule, comme une épée à deux tranchants, dans la main de la Réforme, eussent envahi le service, appauvrissant et rendant puritain le culte même qui les repoussait, cette envie d'un étalage de magnificence et d'élaboration qui servirait d'une expression extérieure de l'ardeur et de la piété intérieures qui brûlaient dans le coeur des fidèles, loin d'être retenue par le clergé, en fut encouragée et favorisée de toute manière possible. La liturgie, qui était devenue compliquée pour les interpolations depuis la fin du IX[e] siècle s'enrichit de l'introduction de rites de nature à frapper vivement les esprits par leur forme plus spécialement dramatique. Les pauses entre les répons du choeur se remplirent de tropes composés pour l'occasion et interpolés dans le service et quelques uns de ces tropes prirent dès le début la forme dramatique. La popularité dont jouissaient ces innovations rituelles en France et en Allemagne pendant le X[e] siècle, encouragea leurs auteurs de redoubler leurs efforts. Le texte du trope s'allongea; deux ou trois tropes indépendants s'unirent; enfin les textes les plus importants se développèrent en de petits drames; d'autres drames poussèrent de la tige mère et bientôt il se forma une sorte de cycle dramatique inclu dans le cycle de l'année liturgique.

Les deux tropes les plus anciens que nous connaissions sont le

"Quem quaeritus in praesepe pastores, dicite?--Respondent: Salvatorem Christum Dominum, etc." qu'on interpola dans le service du jour de Noël; et le "Quem quaeritis in sepulchro, O Christicolae?--Respondent: Jesum Nazarenum crucifixum, etc." qui faisait partie, au neuvième siècle, de l'office du jour de Pâques. Ces deux tropes antiphonés, qui, à leur origine, doivent être chantés avant l'Introït de la messe, par deux groupes du choeur placés l'un en face de l'autre s'allongeaient et se développaient peu à peu. Cependant, la prétention du christianisme à l'universalité, qui l'obligeait de se déclarer immuable, défendait toute invention, toute élaboration de la part de l'auteur, tant que ces tropes faisaient partie de la liturgie. Les auteurs se bornaient à mettre en dialogue la narration orthodoxe du jour, suivant le texte de la Bible presque mot à mot, sans se préoccuper de l'art, du succès ou du plaisir personnel. Comme dit M. P. De Julleville: "Ces drames, découpés par des prêtres dans un texte sacré, joués par des prêtres dans une langue morte, au pied de l'autel, dans les jours de fête religieuse, ne sont donc en réalité qu'une autre forme de la liturgie chrétienne.....un façon plus sensible d'enseigner l'Évangile au peuple." Pourtant, après un laps de temps assez considérable, le trope entre dans la seconde phase de son développement. L'action vient se joindre au dialogue. Alors le trope, se changeant en drame primitif, se détache de cette liturgie qui lui avait donné naissance, et se joue non plus au milieu du service religieux, mais à côté. Débarassés des entraves de l'office canonique, ces petits drames liturgiques ne tardèrent pas à être l'objet d'une mise en scène, d'abord rude et sommaire, puis de jour en jour, plus ample, plus nette, mieux appropriée. Il serait étranger au but de cet ouvrage d'indiquer ici toutes les phases par lesquelles a passé le drame liturgique, de sa forme originale, celle du trope en latin,

"Quem quaeritis in praesepe pastores, dicite?--Respondent: Salvatorem Christum Dominum, etc." qu'on intercalait dans le service du jour de Noël; et le "Quem quaeritis in sepulchro, O Christicolae?--Respondent: Jesum Nazarenum crucifixum, etc." qui faisait partie, au neuvième siècle, de l'office du jour de Pâques. Ces deux tropes antiphonés, qui, à leur origine, doivent être chantés avant l'Introït de la messe, par deux groupes du choeur placés l'un en face de l'autre s'allongeaient et se développaient peu à peu. Cependant, la prétention du christianisme à l'universalité, qui l'obligeait de se déclarer immuable, défendait toute invention, toute élaboration de la part de l'auteur, tant que ces tropes faisaient partie de la liturgie. Les auteurs se bornaient à mettre en dialogue la narration orthodoxe du jour, suivant le texte de la Bible presque mot à mot, sans se préoccuper de l'art, du succès ou du plaisir personnel. Comme dit M. P. De Julleville: "Ces drames, composés par des prêtres dans un texte sacré, joués par des prêtres dans une langue morte, au pied de l'autel, dans les jours de fête religieuse, ne sont donc en réalité qu'une autre forme de la liturgie chrétienne.....une façon plus sensible d'enseigner l'Évangile au peuple." Pourtant, après un laps de temps assez considérable, le trope entre dans la seconde phase de son développement. L'action vient se joindre au dialogue. Alors le trope se changeant en drame primitif, se détache de cette liturgie qui lui avait donné naissance, et se joue non plus au milieu du service religieux, mais à côté. Débarrassés des entraves de l'office canonicale, ces petits drames liturgiques ne tardèrent pas à être l'objet d'une mise en scène, d'abord rude et sommaire, puis de jour en jour, plus ample, plus nette, mieux appropriée. Il serait étranger au but de cet ouvrage d'indiquer ici toutes les phases par lesquelles a passé le drame liturgique, de sa forme originale, celle du trope au latin,

jusqu'à sa forme suprême, celle du mystère en français; mais peut-être ne serait-il pas hors de place d'en indiquer à grands traits quelques unes des évolutions les plus intéressantes.

Un examen méthodique des liturgies de Noël et de Pâques fait voir deux procédés principaux par lesquels se sont formés les drames divers de ces deux cycles. Le premier procédé, c'est celui de l'assimilation. La légende primitive qui s'est dégagée du texte évangélique du jour, se rattache les narrations analogues que lui fournit l'Écriture ainsi que les commentaires et les légendes, authentiques ou apocryphes. Le second procédé, c'est par l'agrégation. Plusieurs de ces petites scènes dramatiques bibliques, qui au commencement se représentaient distinctes et indépendantes l'une de l'autre, vinrent se joindre pour former un seul drame cyclique.

Le premier procédé se trouve le mieux illustré dans les phases de l'évolution de l'office dramatique de Pâques comme nous les tenons indiquées dans l'ouvrage précieux de M. E. Lintilhac. L'auteur cite d'abord les trois textes évangéliques d'où est sorti le trope que nous avons mentionné plus haut: "Quem quaēritus in sepulchro, O Christicolaē? Jesum Nazarenum crucifixum, O Coelicolaē. Non est hic: surrexit; sicut praēdixerat. Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro. Resurrexi:"(1) Voici les textes évangéliques:(2)

> Respondens autem Angelus mulieribus: Nolite timere vos; scio enim quod Jesum, qui crucifixus est, quaēritis. Non est hic; surrexit enim, sicut dixit. Venite, et videte locum, ubi positus erat Dominus. (saint Matthieu, XXVIII, 5, 6.)
>
> Nolite expavescere: Jesum quaēritis Nazarenum crucifixum;

(1) Manuscrit de Saint-Gall. Cf. Léon Gautier, Les Tropes, op. cit., p. 220 sqq.
(2) Cf. Léon Gautier, Les Tropes, op. cit., p. 216.

surrexit, non est hic; ecce locum ubi posuerunt eum. Sed ite, dicite discipulis ejus, et Petro, quia praecedit vos in Galilaeam: ibi eum videbitis. (saint Marc, XVI, 6, 7.)

Quid quaeritis viventem cum mortuis? Non est hic, sed surrexit. (saint Luc, XXIV, 5, 6.)

En comparant le trope avec ces textes évangéliques nous remarquons que le dialogue pur s'est dégagé de la narration dialoguée et a opéré la fusion des trois textes en un raccourci dramatique. Nous n'y trouvons que des paroles scrupuleusement puisées dans l'Écriture, à l'exception des deux apostrophes rimées "Christicolae!" "Coelicolae!" qui s'introduisent pour accentuer le dialogue. Le chant reproduit sous une forme vivante l'événement qu'on vient de lire dans l'évangile du jour, sans amplification, explication ou commentaire. Cependant, au cours de sa croissance, le trope s'enrichit de paraphrases et d'épisodes tirés des livres saints et apocryphes.(1) Ses quatre phrases fondamentales s'augmentent et s'amplifient jusqu'à ce qu'elles se fondent en un petit drame liturgique indépendant qui se jouait, comme nous l'avons dit, non dans l'office canonique, mais à côté.

Selon M. E. Lintilhac, les phases de l'évolution par laquelle passa cet office dramatique du matin de Pâques, se classe en trois groupes. "Le premier comprend ceux où le dialogue n'est qu'entre les Saintes Femmes et l'ange ou les anges, devant ou dans le tombeau vide; le second y ajoute la course des apôtres Pierre et Jean, d'après saint Luc et surtout d'après saint Jean; dans le troisième

---

(1) Sur la lenteur et les modes de cette croissance, voir W. Meyer: Fragmenta Burana, Festschrift zur Feier des hundertfünfzigjährigen Bestehens der K. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Abhandlungen der philologische historischen Classe, Berlin, Weidmanschen Buchhandlung, 1901, pp. 49, sqq.

surrexit, non est hic, ecce locus ubi posuerunt eum. Sed ite, dicite discipulis ejus, et Petro, quia praecedit vos in Galilaeam: ibi eum videbitis. (saint Marc, XVI, 6, 7.)

Quid quaeritis viventem cum mortuis? Non est hic, sed surrexit. (saint Luc, XXIV, 5, 6.)

En comparant le trope avec ces textes évangéliques nous remarquons que le dialogue qui s'est dégagé de la narration dialoguée et a opéré la fusion des trois textes en un raccourci dramatique. Nous n'y trouvons que des paroles scrupuleusement puisées dans l'Écriture, à l'exception des deux apostrophes rimées "Christicolae!" "Coelicolae!" qui s'introduisent pour accentuer le dialogue. Le chant reproduit sous une forme vivante l'événement qu'on vient de lire dans l'évangile du jour, sans amplification, explication ou commentaire. Cependant, au cours de sa croissance, le trope s'enrichit de paraphrases et d'épisodes tirés des livres saints et apocryphes.(1) Ses quatre phrases fondamentales s'augmentent et s'amplifient jusqu'à ce qu'elles se fondent en un petit drame liturgique indépendant qui se jouait, comme nous l'avons dit, non dans l'office canonique, mais à côté.

Selon M. E. Lintilhac, les phases de l'évolution par laquelle passa cet office dramatique du matin de Pâques, se classe en trois groupes. "Le premier comprend ceux où le dialogue n'est qu'entre les Saintes Femmes et l'ange ou les anges, devant ou dans le tombeau vide; le second y ajoute la course des apôtres Pierre et Jean, d'après saint Luc et surtout d'après saint Jean; dans le troisième

(1) Sur le lenteur et les modes de cette croissance, voir W. Meyer, *Fragmenta Burana*, *Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens der K. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, *Abhandlungen der philologische historischen Klasse*. Berlin, Weidmannschen Buchhandlung, 1901, pp. 48, seq.

groupe, Jésus ressuscité dialogue avec Madeleine, d'après saint Matthieu, saint Marc et surtout saint Jean."[1] Pour caractériser ces trois groupes, l'auteur choisit, parmi les 224 textes divers qu'on a pu collectionner de l'office dramatique de la Résurrection,[2] (1er) un très ancien office d'Einsiedeln dont une moitié est faite intégralement des quatre phrases du trope que nous avons cité plus haut;[3] (2e) une liturgie d'Augsbourg qui date de la fin du XIe siècle ou du commencement du XIIe où apparaît l'épisode de la course des apôtres,[4] et (3e) un drame liturgique de la Résurrection qui est du XIIIe siècle où est traité l'épisode de l'apparition du Christ à Marie-Madeleine.[5] Nous allons choisir comme type fondamental auquel se rapportent plus ou moins tous les autres, un drame pascal que Du Méril a publié dans son "Origines latines du théâtre moderne avec une traduction littérale en français faite par Emmanuel Philipot. Voici le scénario: Un demi-jour mystérieux remplit les nefs et l'abside de l'église mais le choeur aux mosaïques multicolores reste froid et obscur. L'autel est drapé de noir, nulles petites étoiles scintillantes ne couronnent les branches des chandeliers. Le crucifix incrusté de pierreries n'est plus à sa place, mais au nord du choeur on voit le tombeau de Pâques avec la pierre roulée de côté. Les prêtres dans leurs vêtements sacerdotaux s'approchent lentement de l'autel, balançant l'encensoir, et le rituel solennel de la messe commence. Les prêtres entonnent d'une voix grave les versets latins et le choeur chante une de ces anciennes

(1) Histoire générale du Théâtre en France, Paris, Ernest Flammarion, 1904, Vol. 1, p. 27.
(2) Dans ce nombre, 159 proviennent d'Allemagne, 52 de France, 7 d'Italie, 3 de Hollande, 2 d'Espagne, 1 d'Angleterre. (Lintilhac, op. cit. p. 27, n. 2.)
(3) Édélestand Du Méril, op. cit. p. 100
(4) Édélestand Du Méril, op. cit. p. 107.
(5) Cf. Ed. Du Méril, op. cit. p. 114.

hymnes chrétiennes "dont les paroles invitent au recueillement et dont les rythmes mélodieux, aux sonorités caressantes, bercent les âmes comme des enfants." Enfin on arrive à cette partie de la cérémonie où la narration des Maries venant au sépulcre était autrefois chantée comme antienne.

"Trois prêtres revêtus de la dalmatique et ayant l'amict sur la tête et l'encensoir à la main, entrent dans le choeur. Ils représentent les trois Maries. Ils s'approchent lentement du tombeau, la tête inclinée, et chantant à l'unisson:	Tres Diaconi (Canonici) de majori sede, induti dalmaticis, et amictus habentes super capita sua ad similitudinem Mulierum, vascula tenentes in manibus veniant per medium chori, et versus sepulchrum properantes, vultibus submissis, cantent pariter hunc versum:
"Qui va renverser pour nous la pierre qui cache la porte du sépulcre?"	Quis revolvet nobis lapidem ab ostio monumenti?
Un enfant de choeur vêtu de blanc, qui représente l'ange et porte en main un épi de blé, se présente à eux devant le tombeau et leur dit:	Hoc finito, quidam Puer, quasi Angelus, indutus alba et amictu, tenens spicam in manu, ante sepulchrum dicat:
"Qui cherchez-vous ô chrétiennes?"	Quem quaeritis in sepulchro, O Christicolae?
Les trois Maries répondent:	Mariae respondeant:
"Jésus de Nazareth qui a été crucifié."	Jesum Nazarenum crucifixum, O Coelicola.
Alors l'ange:	Tunc Angelus dicat:

hymnes chrétiennes "dont les paroles invitent au recueillement et dont les rythmes mélodieux, aux sonorités caressantes, bercent les âmes comme des enfants." Enfin on arrive à cette partie de la cérémonie où la narration des Maries venant au sépulcre était autrefois chantée comme antienne.

"Trois prêtres revêtus de la dalmatique et ayant l'amict sur la tête et l'encensoir à la main, entrent dans le choeur. Ils représentent les trois Maries. Ils s'approchent lentement du tombeau, la tête inclinée, et chantent à l'unisson:	Tres Diaconi (Canonici) de majori sede, induti dalmaticis, et amictus habentes super capita sua ad similitudinem Mulierum, vascula tenentes in manibus veniant per medium chori, et versus sepulchrum properantes, vultibus submissis, cantent pariter hunc versum:
"Qui va renverser pour nous la pierre qui cache la porte du sépulcre?"	Quis revolvet nobis lapidem ab ostio monumenti?
Un enfant de choeur vêtu de blanc, qui représente l'ange et porte en main un épi de blé, se présente à eux devant le tombeau et leur dit:	Hoc finito, quidam Puer, quasi Angelus, indutus albs et amictu, tenens spicam in manu, ante sepulchrum dicat:
"Qui cherchez-vous ô chrétiennes?"	Quem quaeritis in sepulchro, O Christicolae?
Les trois Maries répondent:	Mariae respondeant:
"Jésus de Nazareth qui a été crucifié."	Jesum Nazarenum crucifixum, O Coelicola.
Alors l'ange:	Tunc Angelus dicat:

"Il n'est pas ici, il est ressuscité, comme il vous l'a dit; venez et voyez la chambre où a reposé le corps du Seigneur; partez dire à ses disciples et à Pierre qu'il est ressuscité."	Non est hic; surrexit enim sicut dixit: venite et videte locum ubi positus fuerat, et euntes dicite discipulis ejus et Petro quia surrexit.
Après qu'il leur a fait voir le tombeau, l'ange s'éloigne rapidement. Deux prêtres (représentant des anges), habillés de blanc et assis dans le sépulcre demandent:	Et locum digito ostendat. Hoc finito, Angelus citissime discedat, et duo Presbyteri de majori sede in tunicis, intus sepulchrum residentes, dicant:
"Femme, pourquoi pleures-tu?"	Mulier, quid ploras?
Marie-Madeleine (qui se tient au milieu des trois femmes), répond:	Medius trium mulierum respondeat, ita dicens:
"Ils ont enlevé mon Seigneur, et je ne sais où ils l'ont déposé."	Quia tulerunt Dominum meum, et nescio ubi posuerunt eum.
Les deux anges parlent ainsi:	Duo Residentes dicant:
"Que cherchez-vous le vivant parmi les morts? Il n'est point ici, il est ressuscité. Rappelez-vous ce qu'il vous disait lorsqu'il était encore en Galilée: Le Fils de l'Homme doit être livré entre les mains des pécheurs, mis en croix et	Quem quaeritis, mulieres, viventem cum mortuis, non est hic, sed surrexit: recordamini qualiter locutus est vobis, dum adhuc in Galilaea esset, vobis dicens quia oportet filium hominis pati et crucifigi et die tertia resurgere.

"Il n'est pas ici, il est ressuscité, comme il vous l'a dit; venez et voyez la chambre où a reposé le corps du Seigneur; partez dire à ses disciples et à Pierre qu'il est ressuscité."

Après qu'il leur a fait voir le tombeau, l'ange s'éloigne rapidement. Deux prêtres (représentant des anges), habillés de blanc et assis dans le sépulcre demandent:

"Femme, pourquoi pleures-tu?"

Marie-Madeleine (qui se tient au milieu des trois femmes), répond:

"Ils ont enlevé mon Seigneur, et je ne sais où ils l'ont déposé."

Les deux anges parlent ainsi:

"Que cherchez-vous le vivant parmi les morts? Il n'est point ici, il est ressuscité. Rappelez-vous ce qu'il vous disait lorsqu'il était encore en Galilée: Le Fils de l'Homme doit être livré entre les mains des pécheurs, mis en croix et

il doit ressusciter le troisième jour."	
Les trois Maries embrassent le tombeau et s'éloignent. Cependant elles rencontrent du côté gauche de l'autel un prêtre en robe blanche tenant une croix à la main. Il représente le Christ, et il dit:	Mariae osculentur locum, postea exeant de sepulchro. Interim quidam Sacerdos in persona Domini, albatus cum stola, tenens crucem, obvians eis in sinistro cornu altaris, dicat:
"Femme, pourquoi pleures-tu? Qui cherches-tu?"	Mulier, quid ploras? Quem quaeris?
Marie-Madeleine:	Medius mulierum dicat:
"Seigneur, si tu l'as enlevé, dis-moi où tu l'as déposé, pour que je puisse le prendre."	Domine, si tu sustulisti eum, dicito mihi, et ego eum tollam.
Alors le Christ étend la croix vers elle en lui disant:	Sacerdos illi crucem ostendens, dicat:
"Marie!"	Maria!
En entendant cette voix, Marie-Madeleine reconnaît le Sauveur et s'écrie très haut:	Quod cum audierit (Medius mulierum), pedibus ejus citissime sese offerat, et alta voce dicat:
"Rabboni!"	Rabboni.
Jésus étend la main pour la repousser:	Sacerdos innuens manu, dicat:
"Femme! lui dit-il, ne m'approche pas, car je ne suis pas encore remonté auprès de mon père; mais va trouver mes frères et	Noli me tangere, nondum enim ascendi ad patrem meum: vade autem ad fratres meos et dic eis: Ascendo ad patrem meum et

annonce-leur que je retourne vers mon père et votre père, vers mon Dieu et votre Dieu."	patrem vestrum, Deum meum et Deum vestrum.
À ces mots Jésus se dirige vers le côté droit de l'autel, et comme les femmes passent devant l'autel il leur dit:	Hoc finito, sacerdos in dextro cornu altaris iterum appareat, et illis transeuntibus, ante altare dicat:
"Salut! Ne craignez point; allez dire à mes frères de se rendre en Galilée: c'est là qu'il me verront."	Avete, nolite timere; ite, nuntiate fratribus meis ut eant in Galilaeam: ibi me videbunt.
À ces mots les femmes, que cette nouvelle remplit de joie, s'inclinent devant l'autel, puis, tournées du côté du choeur chantent ce verset:	Hoc finito, se abscondat, et Mulieres, hoc audito, laetae inclinent ad altare, et, conversae ad Chorum, hunc versum cantent:
"Alleluia! Il est ressuscité, le Seigneur, Christ, le fils de Dieu."	Alleluia! Resurrexit Dominus, surrexit leo fortis, Christus filius Dei.
Ainsi se termine le drame. Le prêtre officiant s'avance vers l'autel et, balançant l'encensoir, entonne le Te Deum.	Hoc finito, Dominus Archiepiscopus vel Sacerdos ante altare cum t(h)uribulo incipiat alte Te Deum laudamus, et sine neuma finiatur.

Le second procédé du développement des drames liturgiques se trouve illustré dans l'epanouissement riche et rapide des liturgies de Noël. L'éclat et la popularité de ces fêtes au moyen âge favorisaient une floraison exubérante de drames liturgiques qui mettaient en scène la naissance du Messie. On se tromperait fort si on se

figurait ces petits drames bibliques comme composés une fois pour toutes et représentés ensuite sous la même forme dans toutes les églises. S'il est vrai que les phrases basiques tirées du texte latin des évangiles, lesquelles forment, pour ainsi dire, le noeud vital autour duquel se développèrent les drames, restent toujours les mêmes, on ne tarde pas à découvrir une abondance de différences dans les amplifications et les jeux de scène des diverses rédactions que nous en possédons. Comme un critique remarque: "Plus un drame était populaire ou plus essentielle était sa place dans le culte, plus il était exposé à subir des modifications" au cours de son développement. Chaque église au moyen âge, on peut presque le dire, avait son propre drame des Pasteurs,--amplification, un peu plus, un peu moins développée, du trope embryonnaire "Quem quaeritis in praesepe pastores, dicite, etc." que nous avons déjà mentionné; et de ces drames primitifs est sorti, au cours des siècles, une multiplicité d'autres petits textes, tous plus ou moins différents les uns des autres mais tous prenant place dans les liturgies de Noël, à cause du rapport, direct ou indirect, qu'ils avaient avec la nativité de Jésus. Ces nouveaux drames manifestèrent à leur tour une tendance à l'amplification. On s'efforçait d'y traiter une série de plus en plus grande d'événements bibliques. Les fêtes de Noël, au moyen âge, ne se bornaient pas au jour de la Nativité. Elles commençaient avec l'office des Pasteurs à la nuit de Noël et s'arrêtaient seulement à l'octave de l'Épiphanie. La diversité des événements dramatiques qui précèdent et résultent de la nativité du Dieu fait homme fournit une abondance de matériaux pour la fabrication de ces drames liturgiques, chers au coeur des fidèles. La période qui embrasse la fin du mois de décembre et le commencement du mois

figurait ces petits drames bibliques comme conçues une fois pour toutes et représentées ensuite sous la même forme dans toutes les églises. S'il est vrai que les phrases bibliques tirées du texte latin des évangiles, lesquelles forment, pour ainsi dire, le noeud vital autour duquel se développent les drames, restent toujours les mêmes, on ne tarde pas à découvrir une abondance de différences dans les amplifications et les jeux de scène des diverses rédactions que nous en possédons. Comme un critique remarque: "Plus un drame était populaire ou plus essentielle était sa place dans le culte plus il était exposé à subir des modifications" au cours de son développement. Chaque église au moyen âge, on peut presque le dire, avait son propre drame des Pasteurs,--amplification, un peu plus, un peu moins développée, du trope embryonnaire "Quem quaeritis in presepe pastores, dicite, etc." que nous avons déjà mentionné; et de ces drames primitifs est sorti, au cours des siècles, une multiplicité d'autres petits textes, tous plus ou moins différents les uns des autres mais tous prenant place dans les liturgies de Noël, à cause du rapport, direct ou indirect, qu'ils avaient avec la nativité de Jésus. Ces nouveaux drames manifestèrent à leur tour une tendance à l'amplification. On s'efforçait d'y traiter une série de plus en plus grande d'événements bibliques. Les fêtes de Noël, au moyen âge, ne se bornaient pas au jour de la Nativité. Elles commençaient avec l'office des Pasteurs à la nuit de Noël et s'arrêtaient seulement à l'octave de l'Épiphanie. La diversité des événements dramatiques qui précèdent et résultent de la nativité du Dieu fait homme fournit une abondance de matériaux pour la fabrication de ces drames liturgiques, chers au coeur des fidèles. La période qui embrasse la fin du mois de décembre et le commencement du mois

de janvier a été appelée assez ingénieusement "celle des Grandes Dionysies de l'Église"(1) à cause des nombreuses fêtes qu'elle renferme. Au moyen âge il y avait un drame commémoratif pour chaque fête. D'abord, il y avait l'office dramatique des Pasteurs, qui avait sa place dans la liturgie de la nuit de Noël; puis le drame du Massacre des Innocents avec ses deux drames secondaires, la Mort d'Hérode et la Fuite en Égypte, qui se jouait pendant l'office de la fête des Saints-Innocents; et enfin, le drame de l'adoration des Mages qui faisait partie des rites de l'Épiphanie. Le voisinage même de ces fêtes commanda de bonne heure leur fusion. Dans un manuscrit de la Nativité de Münich(2) datant du XIIIe siècle, on trouve réunis dans un même cadre tous ces drames de Noël dont nous venons de parler, avec un prologue dans lequel figure le défilé des Prophètes annonçant la signification de l'action qui va se dérouler, et une petite scène d'introduction, tirée du texte de l'office du jour de l'Annonciation, dans laquelle on dialogua la narration évangélique de l'apparition de l'ange à Marie pour lui annoncer qu'elle donnerait le jour au Sauveur du monde.

Le manuscrit de la Bibliothèque de Münich est le plus ancien exemple connu jusqu'ici de cette fusion de plusieurs drames analogues dans une seule composition cyclique. Cependant, l'illustration la plus intéressante de ce développement cyclique d'un drame liturgique se trouve dans les évolutions du drame des Prophètes comme nous les révèle la thèse ingénieuse et suggestive de M. Marius Sepet intitulé: Les Prophètes du Christ.

(3)L'auteur s'est proposé comme but de son travail de montrer

---

(1) Cf. W. Meyer: Fragmenta Burana, op. cit. p. 56. aussi M. Lintilhac, op. cit. p. 31.
(2) E. Du Méril, op. cit. pp. 187-213.
(3) Voir la note 29 à la page 70.

comment un sermon ayant pour sujet la Nativité du Christ, et qui formait dans un grand nombre de diocèses, au moyen âge, une des leçons de Noël, s'est transformé en mystère liturgique, en mystère semi-liturgique dans l'église et hors de l'église, et se retrouve enfin, partie intégrante, dans le grand cycle dramatique du quinzième siècle." Le sermon dont il est question se trouve dans le manuscrit 1018 du fonds latin à la Bibliothèque impériale à Paris sous le titre: "Sermo beati Augustini episcopi de Natale Domini, lectio sexta." Ce texte, qui passait à tort pour avoir été composé par saint Augustin, a joui d'une immense popularité durant le moyen âge à cause, sans doute, de son caractère dramatique. Le grand prédicateur qui préside, pour ainsi dire, à la cérémonie, évoque successivement treize prophètes,--Israel, Moïse, Isaïe, Jérémie, Abacuc, Daniel, David, Siméon, Elisabeth, saint Jean-Baptiste, Virgile, Nabuchodonosor et la Sibylle,--et comme ils défilent en procession devant lui, il enjoint impérativement à chacun de prédire la venue et la mission divine du Messie. La réponse suit immédiatement la question et cet effet de dialogue enchâssé dans le monologue donne à ce morceau oratoire un ton, un mouvement dramatiques qui ont dû se faire sentir même lorsque le sermon était lu ou récité par un seul acteur qui se chargeait de tous les rôles. Insensiblement, le lecteur habile aurait indiqué par des inflexions de voix ou par un changement de ton, les changements de rôles et cette conjecture semble la plus autorisée à cause des lettres et des signes à l'encre rouge qu'on y trouve jetés dans l'interligne du manuscrit aux endroits où un changement de ton réhausserait l'effet dramatique du récit. D'un changement de ton à un changement de lecteur pour indiquer les divers rôles compris dans le monologue, la distance n'était

comment un sermon ayant pour sujet la Nativité du Christ, et qui formait dans un grand nombre de diocèses, au moyen âge, une des leçons de Noel, s'est transformé en mystère liturgique, en mystère semi-liturgique dans l'église et hors de l'église, et se retrouve enfin, partie intégrante, dans le grand cycle dramatique du quinzième siècle." Le sermon dont il est question se trouve dans le manuscrit 1018 du fonds latin à la Bibliothèque impériale à Paris sous le titre: "Sermo beati Augustini episcopi de Natale Domini, lectio sexta." Ce texte, qui passait à tort pour avoir été composé par saint Augustin, a joui d'une immense popularité durant le moyen âge à cause, sans doute, de son caractère dramatique. Le grand prédicateur qui préside, pour ainsi dire, à la cérémonie, évoque successivement treize prophètes,--Israel, Moïse, Isaïe, Jérémie, Abacuc, Daniel, David, Siméon, Elisabeth, saint Jean-Baptiste, Virgile, Nabuchodonosor et la Sibylle,--et comme ils défilent en procession devant lui, il enjoint impérativement à chacun de prédire la venue et la mission divine du Messie. La réponse suit immédiatement la question et cet effet de dialogue enchâssé dans le monologue donne à ce morceau oratoire un ton, un mouvement dramatiques qui ont dû se faire sentir même lorsque le sermon était lu ou récité par un seul acteur qui se chargeait de tous les rôles. Insensiblement, le lecteur habile aurait indiqué par des inflexions de voix ou par un changement de ton, les changements de rôles et cette conjecture semble le plus autorisée à cause des lettres et des signes à l'encre rouge qu'on y trouve jetés dans l'interligne du manuscrit aux endroits où un changement de ton rehausserait l'effet dramatique du récit. D'un changement de ton à un changement de lecteur pour indiquer les divers rôles compris dans le monologue, la distance n'était

pas grande à franchir mais l'importance de ce pas sur le développement dramatique du récitatif était immense. L'action ainsi introduite aida le dialogue à sortir des entraves du monologue: le récit se transforma en drame.

La version la plus ancienne que nous possédions du mystère des Prophètes du Christ est "un tropaire à l'usage du monastère de Saint Martial de Limoges." Le mystère est une répétition fidèle du sermon. Le sujet, la donnée générale, les personnages sauf un retranchement et une addition, les paroles mises dans la bouche des prophètes à une exception près, sont les mêmes dans le mystère que dans le sermon. En outre, le mystère semble avoir occupé une place analogue à celle qu'occupait le sermon dans la liturgie,--c'est à dire, était représenté après matines le jour de Noël, comme nous l'indique la rubrique qui le termine dans le manuscrit latin: "Hic incoant Benedicamus."(1)

À proprement parler le drame des Prophètes du Christ n'était encore qu'un cantique rimé et dialogué, ou comme M. Léon Gautier l'exprime "un trope dramatique du Benedicamus", mais sa popularité favorisa son développement et bientôt il parut à Rouen une seconde version du drame dans laquelle on trouve non seulement une multiplication de rôles mais encore une amplification d'action. Obéissant au goût du peuple pour les services longs et élaborés, on ne se borna plus à faire réciter leurs prophéties aux prophètes. On en créa, pour ainsi dire, de petits drames dans le grand en faisant représenter quelque scène de la vie passée du prophète qui semblait particulièrement propre à mettre en lumière son caractère de prophète du

(1) Le Benedicamus se chantait à la fin de chaque heure canoniale, donc il paraît raisonnable de supposer que le mystère était représenté après matines pour remplacer le sermon.

pas grande à franchir mais l'importance de ce pas sur le développement dramatique du récitatif était immense. L'action ainsi introduite aida le dialogue à sortir des entraves du monologue: le récit se transforma en drame.

La version la plus ancienne que nous possédions du mystère des Prophètes du Christ est "un tropaire à l'usage du monastère de Saint Martial de Limoges." Le mystère est une répétition fidèle du sermon. Le sujet, la donnée générale, les personnages sauf un retranchement et une addition, les paroles mises dans la bouche des prophètes à une exception près, sont les mêmes dans le mystère que dans le sermon. En outre, le mystère semble avoir occupé une place analogue à celle qu'occupait le sermon dans la liturgie,--c'est à dire, était représenté après matines le jour de Noël, comme nous l'indique la rubrique qui le termine dans le manuscrit latin: "Hic inceant Benedicamus."[1]

A proprement parler le drame des Prophètes du Christ n'était encore qu'un cantique rimé et dialogué, ou comme M. Léon Gautier l'exprime "un trope dramatique du Benedicamus", mais sa popularité favorisa son développement et bientôt il parut à Rouen une seconde version du drame dans laquelle on trouve non seulement une multiplication de rôles mais encore une amplification d'action. Obéissant au goût du peuple pour les services longs et élaborés, on ne se borne plus à faire réciter leurs prophéties aux prophètes. On en crée, pour ainsi dire, de petits drames dans le grand en faisant représenter quelque scène de la vie passée du prophète qui semblait particulièrement propre à mettre en lumière son caractère de prophète du

(1) Le Benedicamus se chantait à la fin de chaque heure canoniale, donc il paraît raisonnable de supposer que le mystère était représenté après matines pour remplacer le sermon.

Christ. Par exemple, dans les Prophètes du Christ de Rouen, Nabuchodonosor, appelé à rendre témoignage à Jésus, raconte que quand il eut fait jeter les trois jeunes Israélites dans la fournaise, il les vit sains et saufs au milieu des flammes, et avec eux un quatrième personnage qu'il appelle le Fils de Dieu. Dans le mystère de Limoges, au lieu de ce récit, nous y trouvons tout un drame dialogué avec une mise en scène spéciale, assez élaborée. "Nabuchodonosor s'avance et prend place sur son trône non loin d'une fournaise dont la flamme brille au milieu de la nef et la fumée monte vers les voutes de la cathédrale. Il tient en main une petite statuette qu'il offre à l'adoration des trois jeunes Israélites. Ceux-ci, refusant d'accomplir cet acte d'idolâtrie, sont jetés par les gardes dans la fournaise ardente où ils restent juste assez longtemps pour chanter un cantique d'adoration au vrai Dieu et ensuite en sortent sains et saufs. Nabuchodonosor, étonné, s'entretient de ce miracle avec ses satellites et alors sur l'ordre de l'évocateur, récite sa prophétie. Cela fait, il s'éloigne avec son idole, ses gardes et ses trois victimes." Dans le drame de Rouen, les acteurs, bienqu'encore des prêtres ou des clercs, étaient désignés non à tour de rôle, comme pour un office, mais au choix et, sans doute en tenant compte de leurs aptitudes plus ou moins grandes à jouer le drame. C'étaient déjà des comédiens autant que des célébrants. Les spectateurs aussi, quoiqu'ils vinssent chercher dans la cathédrale l'enseignement et l'édification, n'avaient aucune objection à y satisfaire leur curiosité et leur désir de s'amuser. Quant au drame, il n'était plus joué dans le choeur de l'église mais dans la nef. Le drame, encore un office, déjà un spectacle, se dirigeait vers la grande porte, mais il ne la franchissait point encore.

Christ. Par exemple, dans les Prophètes du Christ de Rouen, Nabuchodonosor, appelé à rendre témoignage à Jésus, raconte que quand il eut fait jeter les trois jeunes Israélites dans la fournaise, il les vit sains et saufs au milieu des flammes, et avec eux un quatrième personnage qu'il appelle le Fils de Dieu. Dans le mystère de Limoges, au lieu de ce récit, nous y trouvons tout un drame dialogué avec une mise en scène spéciale, assez élaborée. "Nabuchodonosor s'avance et prend place sur son trône non loin d'une fournaise dont la flamme brille au milieu de la nef et la fumée monte vers les voûtes de la cathédrale. Il tient en main une petite statuette qu'il offre à l'adoration des trois jeunes Israélites. Ceux-ci, refusant d'accomplir cet acte d'idolâtrie, sont jetés par les gardes dans la fournaise ardente où ils restent juste assez longtemps pour chanter un cantique d'adoration au vrai Dieu et ensuite en sortent sains et saufs. Nabuchodonosor, étonné, s'entretient de ce miracle avec ses satellites et alors sur l'ordre de l'évocateur, récite sa prophétie. Cela fait, il s'éloigne avec son idole, ses gardes et ses trois victimes." Dans le drame de Rouen, les acteurs, bien qu'encore des prêtres ou des clercs, étaient désignés non à tour de rôle, comme pour un office, mais au choix et, sans doute en tenant compte de leurs aptitudes plus ou moins grandes à jouer le drame. C'étaient déjà des comédiens autant que des célébrants. Les spectateurs aussi, quoiqu'ils vinssent chercher dans la cathédrale l'enseignement et l'édification, n'avaient aucune objection à y satisfaire leur curiosité et leur désir de s'amuser. Quant au drame il n'était plus joué dans le choeur de l'église mais dans la nef. Le drame, encore un office, déjà un spectacle, se dirigeait vers la grande porte, mais il ne la franchissait point encore.

Le défilé des prophètes commençait à Saint-Martial par Israel ou Jacob; à Rouen il commence par Moïse. Mais de bonne heure dans les remaniements du drame, au moins ce serait le jugement de Sepet, ce fut Abraham qui fut à la tête du défilé parceque le sacrifice qu'il fut sur le point d'accomplir en immolant son fils Isaac est un présage du sacrifice du Calvaire. Abel, le premier juste immolé, gracieux et touchant symbole du Rédempteur, méritait bien aussi de guider les prophètes, si ce rôle n'avait dû revenir plutôt à son père Adam, dont le péché avait rendu nécessaire la naissance et la mort du Fils de Dieu. "En d'autres termes," conclut Sepet, "je crois que non seulement Abraham mais Abel et peut-être avec lui Caïn, Adam et peut-être avec lui Ève ont été ajoutés d'assez bonne heure, dans certaines versions qui ne nous sont pas parvenues, en tête du défilé, et qu'ils n'y figuraient d'abord que comme de simples prophètes dans la bouche desquels le liturgiste avait mis une prophétie, ou peut-être dès lors un court dialogue."

Une fois Adam et Abel introduits dans le drame, leurs compagnons naturels, Ève et Caïn, ne tarderaient pas à les y rejoindre comme résultat de la tendance à l'amplification que nous avons déjà signalée, à propos de la scène de Nabuchodonosor dans le drame de Rouen. Deux petites scènes, l'une d'Adam et Ève, l'autre d'Abel et Caïn durent être introduites à un moment donné dans le grand drame des Prophètes du Christ et ces petites scènes allèrent se développant de jour en jour jusqu'à ce qu'elles eussent constitué, l'une et l'autre, une action complète, qui pouvait se suffire à elle-même indépendamment de l'ancien drame. Naturellement, à mesure que ces scènes secondaires prirent des proportions plus considérables, l'unité du drame primitif s'affaiblit. L'ancien cadre devint trop étroit pour les contenir toutes, et l'une après l'autre elles s'en détachaient

pour se former en drames distincts, tous indépendants l'un de l'autre, joués séparément, reliés seulement ensemble par le souvenir de leur origine, et la place qu'ils occupaient parmi les offices dramatiques destinés à célébrer les fêtes de Noël.

La dernière phase du développement que nous traçons se trouve dans la réunion de deux ou trois de ces petits drames pour n'en former qu'un seul; d'où conclut Sepet: "Le drame d'Adam, tel qu'il a été publié par M. Luzarche, n'est autre chose que la réunion à l'ancienne scène des Prophètes du Christ de deux drames, l'un d'Adam et Ève, l'autre d'Abel et Caïn, qui après s'y être développés, en avaient été séparés." Ce drame de la Représentation d'Adam dont parle Sepet, bien que tenant par ses racines au drame liturgique et latin, se trouve tout à fait hors de la portée de notre étude. C'est un drame sacré; sa forme est encore celle d'un office, le fond en est religieux et biblique quoique traversé par des scènes profanes ou comiques, mais on ne peut nullement la faire entrer dans la catégorie des drames liturgiques latins. D'abord, la pièce est écrite en français, ou plus exactement en dialecte normand: il n'y a que les indications de scène qui sont encore en latin. Ensuite la représentation, affranchie de toute liaison avec la liturgie, ne se donna plus dans l'église mais dans la cour immédiatement devant la porte ou dans une place attenante à un des côtés de l'église. Tout au plus, c'est un drame semi-liturgique en français, précurseur du drame profane et sécularisé du XIIIe siècle.[1]

Jusqu'ici nous nous sommes intéressés principalement au développement cyclique du drame liturgique, c'est à dire à son développement extérieur; jetons maintenant un coup d'oeil aux changements qui se

(1) Voir la note 30 à la page 70

pour se former en drames distincts, tous indépendants l'un de l'autre. joués séparément, reliés seulement ensemble par le souvenir de leur origine, et la place qu'ils occupaient parmi les offices dramatiques destinés à célébrer les fêtes de Noël.

La dernière phase du développement que nous traçons se trouve dans la réunion de deux ou trois de ces petits drames pour n'en former qu'un seul; d'où conclut Sepet: "le drame d'Adam, tel qu'il a été publié par M. Luzarche, n'est autre chose que la réunion à l'ancienne scène des Prophètes du Christ de deux drames, l'un d'Adam et Ève, l'autre d'Abel et Caïn, qui après s'y être développés, en avaient été séparés." Ce drame de la Représentation d'Adam dont parle Sepet, bien que tenant par ses racines au drame liturgique et latin, se trouve tout à fait hors de la portée de notre étude. C'est un drame sacré; sa forme est encore celle d'un office, le fond en est religieux et biblique quoique traversé par des scènes profanes ou comiques, mais on ne peut nullement le faire entrer dans la sorte des drames liturgiques latins. D'abord, la pièce est écrite en français, ou plus exactement en dialecte normand: il n'y a que les indications de scène qui sont encore en latin. Ensuite la représentation, affranchie de toute liaison avec la liturgie, ne se donne plus dans l'église mais dans la cour immédiatement devant la porte ou dans une place attenante à un des côtés de l'église. Tout au plus, c'est un drame semi-liturgique en français, précurseur du drame profane et sécularisé du XIIe siècle.(1)

Jusqu'ici nous nous sommes intéressés principalement au développement cyclique du drame liturgique, c'est à dire à son développement extérieur; jetons maintenant un coup d'oeil aux changements qui se

(1) Voir la note 20 à la page 70.

passaient au même temps dans la structure intérieure du drame, c'est à dire dans la forme de la composition et le choix des matières. Les premiers drames liturgiques,--les tropes--furent généralement chantés, --une mélodie spéciale étant ajoutée au chant liturgique pour cette partie du drame qui n'était pas basée sur les textes liturgiques.[1] Faisant partie intégrale du service divin, ces drames furent limités dans leur composition par de nombreuses restrictions. Le sujet était toujours tiré de la Bible. Le texte, qui était en prose latine, ne se composait que de paroles et d'expressions scrupuleusement puisées des Évangiles, de la tradition canonique, ou de l'office consacré. En d'autres termes, ce qu'on appelle "les premiers drames liturgiques du neuvième et du dixième siècle" ne furent autre chose que la leçon du jour, reproduite par le choeur en forme de dialogue. Cependant, pendant la deuxième moitié du dixième siècle on commença à prolonger et à élaborer ces dialogues bibliques en y intercalant de petites hymnes latines ou des répons métriques composés expressément pour la circonstance. L'importance de cette innovation se fit sentir tout de suite. La versification qui fit ainsi son entrée dans le drame ne tarda pas à envahir la prose sacrée et devint la source d'une liberté plus grande d'invention et de composition. L'habileté du clergé fut bientôt employée à développer ces thèmes primitifs par l'addition de passages nouveaux et non autorisés qu'on intercalait parmi les mots des textes authentiques et officiels. Ces passages furent généralement embellis de rimes et dépassaient souvent en longueur le texte original. Peu à peu, la versification, qui s'était glissée d'abord timidement presque furtivement au milieu de la prose, augmenta et commença à rivaliser avec la prose elle-même pour le rôle

(1) Voyez ci-dessus, Coussemaker, Drames liturgiques, p. 11.

passaient en même temps dans la structure intérieure du drame, c'est à dire dans la forme de la composition et le choix des matières. Les premiers drames liturgiques,--les tropes--furent généralement chantés,--une mélodie spéciale étant ajoutée au chant liturgique pour cette partie du drame qui n'était pas basée sur les textes liturgiques.[1] Faisant partie intégrale du service divin, ces drames furent limités dans leur composition par de nombreuses restrictions. Le sujet était toujours tiré de la Bible. Le texte, qui était en prose latine, ne se composait que de paroles et d'expressions scrupuleusement puisées des Evangiles, de la tradition canonique, ou de l'office consacré. En d'autres termes, ce qu'on appelle "les premiers drames liturgiques du neuvième et du dixième siècle" ne furent autre chose que la leçon du jour, reproduite par le choeur en forme de dialogue. Cependant, pendant la deuxième moitié du dixième siècle on commença à prolonger et à élaborer ces dialogues bibliques en y intercalant de petites hymnes latines ou des répons métriques composés expressément pour la circonstance. L'importance de cette innovation se fit sentir tout de suite. La versification qui fit ainsi son entrée dans le drame ne tarda pas à envahir la prose sacrée et devint la source d'une liberté plus grande d'invention et de composition. L'habileté du clergé fut bientôt employée à développer les thèmes primitifs par l'addition de passages nouveaux et non autorisés qu'on intercalait parmi les mots des textes authentiques et officiels. Ces passages furent généralement embellis de rimes et dépassaient souvent en longueur le texte original. Peu à peu, la versification, qui s'était glissée d'abord timidement presque furtivement au milieu de la prose, augmenta et commença à rivaliser avec la prose elle-même pour le rôle

(1) Voyez ci-dessus, Coussemaker, Drames liturgiques, p. 12.

dominant de la pièce. Comme les drames bibliques s'accroissaient textuellement, et faisaient entrer une variété grandissante de rôles, les limitations liturgiques furent forcées de céder tant soit peu. Les personnages comme Pilate, Hérode, et les soldats, considérés comme caractères plutôt historiques que religieux, permettaient un traitement plus libre et plus diversifié et les drames qui se formèrent autour d'eux furent développés à un point de vue plus humain que religieux. Cependant, à tout prendre, ces premiers drames sacrés suivirent de bien près les textes canoniques ou apocryphes. Les auteurs, ecclésiastiques établis plutôt qu'artistes embryonnaires, n'y cherchèrent qu'un moyen plus frappant pour faire savoir aux fidèles les principaux faits de l'histoire religieuse.

Accueilli par le clergé comme agent intermédiaire pour enseigner au peuple les événements les plus significatifs de la vie du Christ et des divers personnages bibliques, le drame ne tarda pas à prendre son essor de manière à y comprendre la représentation des légendes les plus importantes qui se rapportent aux différents Saints du calendrier catholique. Ces légendes s'occupent avant tout des nombreux miracles accomplis par les Saints ou par les puissances d'En-Haut, donc les drames qui en sortirent, reçurent-ils le nom de Miracles. On ne peut pas considérer les miracles comme anneau distinct dans la chaîne d'évolution du drame liturgique. Ils furent plutôt un rejeton, un parasite, qui fleurissait à côté du drame biblique; mais le surcroît de liberté que leur matière moins sacrée permettait au poète dans le traitement et dans l'invention, contribua au développement textuel des drames bibliques.

Les miracles furent probablement plus souvent l'ouvrage des clercs et des écoliers que des prêtres. Les plus anciens exemples

dominant de la pièce. Comme les drames bibliques s'accrochaient textuellement, et faisaient entrer une variété grandissante de rôles, les limitations liturgiques furent forcées de céder tant soit peu. Les personnages comme Pilate, Hérode, et les soldats, considérés comme caractères plutôt historiques que religieux, permettaient un traitement plus libre et plus diversifié et les drames qui se formèrent autour d'eux furent développés à un point de vue plus humain que religieux. Cependant, à tout prendre, ces premiers drames sacrés suivirent de bien près les textes canoniques ou apocryphes. Les auteurs, ecclésiastiques établis plutôt qu'artistes embryonnaires, n'y cherchèrent qu'un moyen plus frappant pour faire savoir aux fidèles les principaux faits de l'histoire religieuse.

Accueilli par le clergé comme agent intermédiaire pour enseigner au peuple les événements les plus significatifs de la vie du Christ et des divers personnages bibliques, le drame ne tarda pas à prendre son essor de manière à y comprendre la représentation des légendes les plus importantes qui se rapportent aux différents Saints du calendrier catholique. Ces légendes s'occupent avant tout des nombreux miracles accomplis par les Saints ou par les puissances d'En-Haut, donc les drames qui en sortirent, reçurent-ils le nom de Miracles. On ne peut pas considérer les miracles comme anneau distinct dans la chaîne d'évolution du drame liturgique. Ils furent plutôt un rejeton, un parasite, qui fleurissait à côté du drame biblique; mais le surcroît de liberté que leur matière moins sacrée permettait au poète dans le traitement et dans l'invention, contribua au développement textuel des drames bibliques.

Les miracles furent probablement plus souvent l'ouvrage des clercs et des écoliers que des prêtres. Les plus anciens exemples

que nous en possédions se trouvent dans le manuscrit de Saint-Benoît de Fleuri-sur-Loire.[1] Des cinq pièces de ce genre y comprises, une célèbre la conversion de Saint Paul, les quatre autres sont en l'honneur de Saint Nicolas, saint de prédilection au moyen âge, patron de la jeunesse, des clercs, des écoliers,--et des voleurs, dont la fête, fixée au six décembre, inaugurait les réjouissances des fêtes de Noël. Ces drames sont écrits en latin, bien que mêlés ça et là de quelques refrains en langue vulgaire; mais quoique tout à fait liturgiques dans la forme, ils possèdent tous certaines caractéristiques qui les distinguent des mystères parmi lesquels ils se trouvent dans le manuscrit.[2] C'est la malice des écolâtres et des écoliers, plutôt que la réserve des prêtres, qui se révèle dans ces scènes si étranges dans leur liberté et leur réalisme. Les traits comiques ou satiriques qui y abondent, les gaîtés qu'on y a glissées pour assaisonner le spectacle, les récits profanes empruntés à l'Orient et aux Grecs qu'on a introduits avec un petit remaniement chrétien, dans la vie du saint,--tout ceci laisse à croire que l'objet principal de ces petites légendes dramatisées ne fut pas seulement d'édifier mais aussi de récréer. Sauf une ou deux exceptions, notamment celle du drame de la conversion de Saint Paul que nous avons mentionné plus haut, il est probable que les épisodes de la vie des saints furent rarement le sujet de drames proprement dits liturgiques,--c'est à dire de drames qui se jouaient dans les églises les jours de fête comme partie intégrante de l'office.[3] S'il est vrai, et tout porte à le croire, qu'on jouait dans les églises certains miracles de Saint Nicolas,--par exemple ceux sur le sujet du Trésor

(1) Voir la note 31 à la page 71.
(2) Voir la note 32 à la page 72.
(3) Voir la note 33 à la page 72.

que nous en possédions se trouvent dans le manuscrit de Saint-Benoît de Fleuri-sur-Loire.(1) Des cinq pièces de ce genre y comprises, une célèbre la conversion de Saint Paul. Les quatre autres sont en l'honneur de Saint Nicolas, saint de prédilection au moyen âge, patron de la jeunesse, des clercs, des écoliers,--et des voleurs, dont la fête, fixée au six décembre, inaugurait les réjouissances des fêtes de Noël. Ces drames sont écrits en latin, bien que mêlés çà et là de quelques refrains en langue vulgaire; mais quoique tout à fait liturgiques dans la forme, ils possèdent tous certains caractéristiques qui les distinguent des mystères parmi lesquels ils se trouvent dans le manuscrit.(2) C'est le maître des écolâtres et des écoliers, plutôt que la réserve des prêtres, qui se révèle dans ces scènes si étranges dans leur liberté et leur réalisme. Les traits comiques ou satiriques qui y abondent, les gaîtés qu'on y a glissées pour assaisonner le spectacle, les récits profanes empruntés à l'Orient et aux Grecs qu'on a introduits avec un petit remaniement chrétien, dans la vie du saint,--tout ceci laisse à croire que l'objet principal de ces petites légendes dramatisées ne fut pas seulement d'édifier mais aussi de récréer. Sauf une ou deux exceptions, notamment celle du drame de la conversion de Saint Paul que nous avons mentionné plus haut, il est probable que les épisodes de la vie des saints furent rarement le sujet de drames proprement dits liturgiques,--c'est à dire de drames qui se jouaient dans les églises les jours de fête comme partie intégrante de l'office.(3) S'il est vrai, et tout porte à le croire, qu'on jouait dans les églises certains miracles de Saint Nicolas,--par exemple ceux sur le sujet du Trésor

(1) Voir la note 31 a la page 71.
(2) Voir la note 32 à la page 72.
(3) Voir la note 33 à la page 72.

rendu,--la représentation serait donnée, sans doute, soit le soir qui précédait la fête comme une sorte de célébration populaire anticipée;[1] ou, s'il se donnait en même temps que l'office du Saint, ce serait plutôt comme intermède pieux que comme partie intégrante de la liturgie. Une autre chose importante à noter, c'est que la représentation des miracles n'eut jamais lieu dans le choeur de l'église mais dans la nef, souvent devant la niche où se trouvait la statue du saint en question. Ainsi que le dit un savant français, c'était comme si le saint ciselé lui-même était descendu une heure de sa niche de marbre, pour jouer de nouveau le drame de sa vie au beau milieu des nombreux adorateurs. L'histoire des miracles était toujours bien simple et l'action autant que possible de pantomime pour mettre les pièces à la portée de l'auditoire profane, pour lequel les vers latins du texte auraient été plus ou moins inintelligibles.

Le troisième miracle dans le manuscrit de l'abbaye de Saint-Benoît de Fleuri-sur-Loire s'appelle le Juif volé. À en juger par les nombreuses versions qu'on en a faites, ce miracle serait un des plus populaires au moyen âge. Dans ses traits principaux, l'histoire est comme il suit.--Un riche juif,(dans une autre version un riche Barbare), tient cachée dans sa demeure une image de Saint Nicolas, devant laquelle il fait tous les jours ses dévotions. Un jour, se trouvant obligé d'aller à la campagne, il donne la garde de ses trésors à la statue et s'en va, laissant ses portes grandes ouvertes. Des voleurs profitent de l'occasion pour piller la maison. À son retour, le juif trouve son trésor volé et passe sa colère à la sainte statue. Même il la menace du fouet mais Saint Nicolas vient à l'aide

(1) Voir la note 34 à la page 72.

de son image. Il va à la recherche des voleurs et les force à restituer le butin qu'ils ont volé. Le juif, reconnaissant qu'il a fait tort au Saint, se convertit et entonne une hymne en l'honneur de son bienfaiteur. Dans le manuscrit de Saint Benoît, la pièce se termine par les premiers mots de l'introït de l'une des messes pour le commun des pontifes, ce qui paraîtrait indiquer qu'on intercalait le drame dans les offices réguliers du jour.(1) Nous ne possédons pas d'indications positives sur le déroulement de l'action d'un de ces petits drames, mais on peut très bien se le figurer. La mise en scène serait bien simple: on enlèverait de sa niche la statue du Saint, et un prêtre, habillé pour représenter la statue, s'installerait à sa place. Le service du jour commencerait, mais, au moment choisi, on ferait une pause et un prêtre habillé en voyageur, tenant dans ses mains de riches trésors, se montrerait à la porte de l'église. Sans regarder ni à droite ni à gauche, le nouveau venu se dirigerait vers la niche, il déposerait ses biens aux pieds de la statue, et s'en irait tranquillement. Lui parti, cinq ou six hommes de mauvaise mine entreraient dans l'église, probablement par une autre porte, et s'avanceraient d'un pas furtif vers la niche de marbre où l'on verrait scintiller les riches trésors d'or et de pierreries du Juif. Un moment plus tard, trésors et voleurs seraient disparus de l'église. Bientôt le Juif reviendrait. Ne retrouvant plus ses biens où il les avait laissés, il donnerait libre cours à sa fureur contre le saint en quelques vers latins, et même il lèverait son gourdin pour frapper l'image. Alors la statue descendrait de sa niche et sortirait majestueusement de l'église. Au bout de quelques moments, les voleurs, pâles et tremblants de frayeur, rentreraient dans l'église, rapportant le butin qu'ils y avaient volé. Le Juif entonnerait une hymne de re-

(1) Coussemaker, Drames liturgiques, p. 109.

de mon image. Il va à la recherche des voleurs et les force à restituer le butin qu'ils ont volé. Le Juif, reconnaissant qu'il a fait tort au Saint, se convertit et entonne une hymne en l'honneur de son bienfaiteur. Dans le manuscrit de Saint Benoît, la pièce se termine par les premiers mots de l'introït de l'une des messes pour le commun des pontifes, ce qui paraîtrait indiquer qu'on intercalait le drame dans les offices réguliers du jour. (1) Nous ne possédons pas d'indications positives sur le déroulement de l'action d'un de ces petits drames, mais on peut très bien se le figurer. La mise en scène serait bien simple; on enlèverait de sa niche la statue du Saint, et un prêtre, habillé pour représenter la statue, s'installerait à sa place. Le service du jour commencerait, mais, au moment choisi, on ferait une pause et un prêtre habillé en voyageur, tenant dans ses mains de riches trésors, se montrerait à la porte de l'église. Sans regarder ni à droite ni à gauche, le nouveau venu se dirigerait vers la niche, il déposerait ses biens aux pieds de la statue, et s'en irait tranquillement. Lui parti, cinq ou six hommes de mauvaise mine entreraient dans l'église, probablement par une autre porte, et s'avanceraient d'un pas furtif vers la niche de marbre où l'on verrait scintiller les riches trésors d'or et de pierreries du Juif. Un moment plus tard, trésors et voleurs seraient disparus de l'église. Bientôt le Juif reviendrait. Ne retrouvant plus ses biens où il les avait laissés, il donnerait libre cours à sa fureur contre le saint en quelques vers latins, et même il lèverait son gourdin pour frapper l'image. Alors la statue descendrait de sa niche et sortirait majestueusement de l'église. Au bout de quelques moments, les voleurs, pâles et tremblants de frayeur, rentreraient dans l'église, rapportant le butin qu'ils y avaient volé. Le Juif entonnerait une hymne de re-

(1) Coussemaker, Drames liturgiques, p. 109.

connaissance en strophes latines accompagnées d'un refrain en langue vulgaire, pendant laquelle on restorerait à sa niche la vraie statue du Saint. À la fin du chant, le Juif se jetterait par terre aux pieds de l'image pour l'adorer. Maintenant le dernier personnage du drame, Saint Nicolas lui-même, ferait son entrée sur la scène. Ce rôle serait joué par un prêtre tant soit peu âgé. Il dirait au Juif qu'on ne doit se prosterner que devant Dieu seul. Le Juif se lèverait, il proclamerait sa foi dans le Dieu des chrétiens et, le drame terminé, on continuerait avec le service du jour. Une représentation telle que nous venons de la décrire serait tout à fait à la portée de l'auditoire et ne manquerait pas de les intéresser au plus haut degré.

Le miracle admit, dès son début, des scènes toutes profanes à côté des scènes religieuses; on y employa la langue vulgaire pour résumer dans la forme d'un refrain le sens des strophes latines. Ces deux innovations ne tardèrent pas à envahir les textes des drames purement liturgiques. Après un laps de cent ans, c'est à dire vers le commencement du onzième siècle, ces remaniements de textes canoniques ou apocryphes ne suffisaient plus au goût dramatique et à l'imagination des fidèles. Il leur fallut des représentations moins exclusivement religieuses et solennelles. Alors on commença à s'écarter du texte de la Bible; on développa les détails d'une manière plus pittoresque, on y ajouta des épisodes parasites où l'invention personnelle de l'auteur se donne libre cours. Comme surcroît de concession au goût de la foule, on introduisit dans l'action sérieuse des scènes comiques et burlesques ou au moins des caractères drôles. Cependant, dans les premiers temps, tout ceci se fit sans aucun manque de révérence. Les auteurs se bornaient à élaborer en des scènes d'une allégresse inoffensive, certains incidents suggérés par les

connaissance en strophes latines accompagnées d'un refrain en langue vulgaire, pendant laquelle on restorerait à sa niche la vraie statue du Saint. À la fin du chant, le Juif se jetterait par terre aux pieds de l'image pour l'adorer. Maintenant le dernier personnage du drame, Saint Nicolas lui-même, ferait son entrée sur la scène. Ce rôle serait joué par un prêtre tant soit peu âgé. Il dirait au Juif qu'on ne doit se prosterner que devant Dieu seul. Le Juif se lèverait, il proclamerait sa foi dans le Dieu des chrétiens et, le drame terminé, on continuerait avec le service du jour. Une représentation telle que nous venons de la décrire serait tout à fait à la portée de l'auditoire et ne manquerait pas de les intéresser au plus haut degré.

Le miracle admit, dès son début, des scènes toutes profanes à côté des scènes religieuses; on y emploie la langue vulgaire pour résumer dans la forme d'un refrain le sens des strophes latines. Ces deux innovations ne tardèrent pas à envahir les textes des drames purement liturgiques. Après un laps de cent ans, c'est à dire vers le commencement du onzième siècle, ces remaniements de textes canoniques ou apocryphes ne suffisaient plus au goût dramatique et à l'imagination des fidèles. Il leur fallut des représentations moins exclusivement religieuses et solennelles. Alors on commença à s'écarter du texte de la Bible; on développa les détails d'une manière plus pittoresque, on y ajouta des épisodes fantaisistes où l'invention personnelle de l'auteur se donna libre cours. Comme surcroît de concession au goût de la foule, on introduisit dans l'action médiévale des scènes comiques et burlesques ou au moins des caractères drôles. Cependant, dans les premiers temps, tout ceci se fit sans aucun manque de révérence. Les auteurs se bornaient à élaborer en des scènes d'une allégresse inoffensive, certains incidents suggérés par les

récits bibliques. Comme illustration: la Bible raconte que les trois Maries achetèrent de l'encens sur le chemin au Sépulcre mais on n'y en trouve aucuns détails. Néanmoins dans plusieurs drames composés sur ce sujet on a brodé ce petit incident en une véritable scène de marchandage dans laquelle figurent non seulement les trois acheteuses et le vendeur mais encore la femme du marchand et un domestique. Les personnages choisis de préférence pour jouer ces rôles plaisants ou burlesques furent le diable, Nicodème, Judas, les Vierges folles et Marie Madeleine.

La langue vulgaire fit son entrée dans le drame liturgique latin à peu près à la même époque que les scènes profanes, c'est à dire vers le commencement du onzième siècle et pour des raisons tant soit peu analogues. Dès sa naissance, le drame liturgique s'adressait au peuple. C'était un effort fait par l'Église pour rendre les enseignements du Christianisme plus vivants à l'imagination des masses et plus faciles à comprendre. Cependant le règlement de l'Église exigea que toutes les parties du service fussent en latin,--langue oubliée des laïques depuis des siècles. Comme dit M. De Julleville: "On pouvait sans inconvénient continuer à prier en latin. La prière s'adresse à Dieu; il suffit que le peuple s'y associe de coeur. Mais à quoi pouvait-il servir de jouer devant le peuple, et pour le peuple, dans une langue que le peuple ne comprenait plus?"(1) Pour la plupart de ceux qui y assistaient, les drames liturgiques latins du onzième siècle n'ont dû être qu'une suite de tableaux vivants. On était avide de comprendre tout le spectacle. De là la nécessité qui imposa aux auteurs la langue vulgaire. Le drame de l'<u>Époux</u> (Sponsus), plus connu sous le titre de drame <u>des Vierges sages et des Vierges</u>

(1) De Julleville, op. cit. p. 77

récits bibliques. Comme illustration: la Bible raconte que les trois Maries achetèrent de l'encens sur le chemin du Sépulcre mais on n'y en trouve aucune détails. Néanmoins dans plusieurs drames composés sur ce sujet on a brodé ce petit incident en une véritable scène de marchandage dans laquelle figurent non seulement les trois acheteuses et le vendeur mais encore la femme du marchand et sa domestique. Les personnages choisis de préférence pour jouer ces rôles plaisants ou burlesques furent le diable, Nicodème, Judas, les Vierges Folles et Marie Madeleine.

La langue vulgaire fit son entrée dans le drame liturgique latin à peu près à la même époque que les scènes profanes, c'est à dire vers le commencement du onzième siècle et pour des raisons tant soit peu analogues. Dès sa naissance, le drame liturgique s'adressait au peuple. C'était un effort fait par l'Église pour rendre les enseignements du Christianisme plus vivants à l'imagination des masses et plus faciles à comprendre. Cependant le règlement de l'Église exige que toutes les parties du service fussent en latin,- langue oubliée des laïques depuis des siècles. Comme dit M. De Julleville: "On pouvait sans inconvénient continuer à prier en latin. La prière s'adresse à Dieu; il suffit que le peuple s'y associe de coeur. Mais à quoi pouvait-il servir de jouer devant le peuple, et pour le peuple, dans une langue que le peuple ne comprenait plus?"[1] Pour la plupart de ceux qui y assistaient, les drames liturgiques latins du onzième siècle n'ont dû être qu'une suite de tableaux vivants. On était avide de comprendre tout le spectacle. De là la nécessité qui imposa aux auteurs la langue vulgaire. Le drame de l'Epoux (Sponsus), plus connu sous le titre de drame des Vierges sages et des Vierges

(1) De Julleville, op. cit. p. 77

folles (première moitié du XIe siècle. Magnin le croyait même du Xe siècle),[1] offre le plus ancien exemple que nous possédions du mélange de la langue vulgaire, ici la langue d'oc, mêlée peut-être de quelques mots de langue d'oïl, avec la langue sacrée.[2] Le même mélange se trouve dans la Résurrection de Lazare et le Miracle de saint Nicolas par Hilaire (XIIe siècle);[2] dans un Daniel de Beauvais (XIIe siècle), et dans les Trois Maries d'Origny Sainte-Benoîte (XIVe siècle).[3] Un examen détaillé de ces cinq textes ne révèle aucune raison littéraire pour cette bigarrure d'idiome. On pourrait croire que les personnages sacrés parlent la langue sacrée; les personnages profanes, la langue profane,--mais il n'en est rien. Dans le drame de l'Époux, l'ange Gabriel, qui parle le premier, ne se sert que du provençal et même le Christ emploie cet idiome pour adresser aux vierges folles une dernière malédiction:

Alet, chaitivas! alet, malaureas!
A tot jors mais vos so penas livreas;
En efern ora seret meneias.[4]

Quant aux vierges, folles ou sages, elles semblent mêler les deux langues suivant le caprice de l'auteur. Dans le drame des Trois Maries, les premiers chants alternés entre les trois femmes et le choeur, sont en latin. Alors vient une conversation en français entre les femmes et le marchand de parfums. Le latin reparaît quand les trois Maries et les deux anges dialoguent devant le sépulcre. Plus loin, cependant, vers la fin de l'entretien, quand les anges consolent Madeleine, les vers sont en français. De ce drame on pour-

(1) Voir la note 35 à la page 73.
(2) Cf. ed. Du Méril op. cit. p. 225 sqq., p. 272 sqq.
(3) Cf. Coussemaker, op. cit. p. 49 sqq., p. 256 sqq.
(4) Allez, chétives! allez, malheureuses! A tout jamais vous soit peine infligée! En enfer soyez dès maintenant menées.

rait conclure que les passages qui se basent quasi directement sur les textes Évangéliques s'écrivaient en latin; ceux dont l'inspiration est presque entièrement individuelle s'écrivaient en langue vulgaire. Cependant le plus souvent dans ces drames bilingues, le français se mêle au latin comme dans ces vers du Daniel de Beauvais:

Vir propheta Dei, Daniel vien al Roi,
Veni, desiderat parler à toi.
Pavet et turbatur, Daniel; vien al Roi
Vellet quod nos latet savoir par toi
Te ditabit donis, Daniel, vien al Roi,
Si scripta poterit savoir par toi.,

ou dans ces deux morceaux tirés du Lazare de Hilarius,--ce sont les deux soeurs Marie et Marthe que s'adressent au Sauveur:

(Marie) Ex culpa veteri
Damnantur posteri
Mortales fieri:
Hor au dolor,
Hor est mis frere morz,
Por que gei plor.

(Marthe) Si venisses primitus
Dol en ai,
Non esset hic gemitus.
Bais frere, perdu vos ai.
Quod in vivum poteras,
Dol en ai
Hoc defuncto conferas,
Bais frere, perdu vos ai.
Petis patrem quid libet,

Dol en ai,

Statim pater exibet,

Bais frere, perdu vos ai.

Le drame sacré chrétien une fois ouvert à l'invasion des éléments profanes, l'inévitable ne tarda pas à s'y accomplir. Comme il était arrivé plus de mil ans auparavant dans la tragédie grecque, le profane, reçu d'abord par grâce et à titre d'épisode, élargit peu à peu sa place, si bien qu'enfin le fond religieux et solennel du drame se perdit presque sous le poids de l'accessoire populaire. Les libertés nouvelles du drame augmentèrent singulièrement la popularité des représentations, et la popularité des représentations amena un surcroît marqué d'innovations. Les auteurs ecclésiastiques, voyant les délices que la foule puisait dans cette forme d'instruction religieuse, s'efforcèrent d'ajouter de nouvelles attractions à l'étalage déjà existant. Nous avons vu comment la série d'événements bibliques, traités dans ces divers drames, s'élargissait de plus en plus; comment on en augmenta les rôles, en empruntant aux légendes païennes ou populaires, certains caractères bien connus, comme Virgile et la Sibylle, Satan et ses démons. Ces accroissements aboutirent à l'irrévérence et même à la profanation. Pour complaire aux exigences du goût populaire, les auteurs développèrent le dialogue sur un ton moins austère; on y introduisit une proportion toujours croissante de traits comiques ou satiriques qui visaient directement au divertissement de la foule, plutôt qu'à leur édification et qui, par conséquent, augmentaient considérablement le rôle de la langue vulgaire dans ces drames sacrés. Cependant ce ne fut ni l'interpolation de scènes profanes, ni l'introduction de la langue vulgaire qui chassèrent enfin le drame de l'église. Ainsi agrandies et élaborées si démesurément, les

représentations étaient en train de devenir un but en elles-mêmes, tout à fait en dehors des dogmes religieux qu'elles professaient renfermer. Le goût du public pour le spectacle extérieur réclama une mise en scène de plus en plus vaste. Les drames s'entourèrent d'un tel appareil, ils exigèrent un si grand nombre d'acteurs, que l'église ne put plus les contenir ni dans le choeur ni même dans la nef. Voilà la véritable cause de l'exode du drame chrétiene hors de l'église.(1)

Ce changement de la mise en scène du drame de dessous les voûtes de la cathédrale, à travers le portail scuplté, au grand air fut fait sans aucune arrière-pensée de la part des auteurs d'amoindrir la sainteté des représentations. Ce ne fut nullement une rupture entre l'Église et son serviteur, le drame sacré. On avait besoin d'un espace plus vaste pour déployer les décors des drames; mais, dans les premiers temps, on ne s'éloignait pas du terrain bénit. La Représentation d'Adam se donna, comme nous l'avons dit, dans la cour de l'Église et les rubriques du drame nous disent que le prêtre qui joua le rôle de Dieu devait se retirer dans l'Église, chaque fois qu'il terminait son discours. Cependant, quelque bonnes que fussent les intentions des auteurs, la sécularisation du drame a dû recevoir une impulsion marquée de cette nouvelle liberté. "Dans l'intérieur de l'église," comme le dit M. Arnold Wynne,(2) "il y a un sentiment de restreinte qui a dû, même au moyen âge, avoir un effet restrictif sur les éléments d'innovation et de naturalisme. Les bonnes gens de la Bible, les saints, devaient vivre à la hauteur de leur réputation, dans leurs moindres paroles et dans leurs actions, tant que leurs statues, leurs images et leurs portraits regardaient d'un regard fixe

---

(1) Voir la note 36 a la page 73.
(2) The Growth of English Drama, Oxford, 1914, pp. 18-19.

représentations étaient en train de devenir un but en elles-mêmes, tout à fait en dehors des dogmes religieux qu'elles professaient renfermer. Le goût du public pour le spectacle extérieur réclame une mise en scène de plus en plus vaste. Les drames s'entourèrent d'un tel appareil, ils exigèrent un si grand nombre d'acteurs, que l'église ne put plus les contenir ni dans le choeur ni même dans la nef. Voilà la véritable cause de l'exode du drame chrétien hors de l'église.(1)

Ce changement de la mise en scène du drame de dessous les voûtes de la cathédrale, à travers le portail sculpté, au grand air fut fait sans aucune arrière-pensée de la part des auteurs d'amoindrir la sainteté des représentations. Ce ne fut nullement une rupture entre l'Église et son serviteur, le drame sacré. On avait besoin d'un espace plus vaste pour déployer les décors des drames; mais, dans les premiers temps, on ne s'éloignait pas du terrain bénit. La Représentation d'Adam se donna, comme nous l'avons dit, dans le cour de l'Église et les rubriques du drame nous disent que le prêtre qui joue le rôle de Dieu devait se retirer dans l'Église, chaque fois qu'il terminait son discours. Cependant, quelque bonnes que fussent les intentions des auteurs, la sécularisation du drame a dû recevoir une impulsion marquée de cette nouvelle liberté. "Dans l'intérieur de l'église," comme le dit M. Arnold Wynne,(2) "il y a un sentiment de restreinte qui a dû, même au moyen âge, avoir un effet restrictif sur les éléments d'innovation et de naturalisme. Les bonnes gens de la Bible, les saints, devaient vivre à la hauteur de leur réputation, dans leurs moindres paroles et dans leurs actions, tant que leurs statues, leurs images et leurs portraits regardaient d'un regard fixe

(1) Voir la note 36 à la page 73.
(2) The Growth of English Drama, Oxford, 1914, pp. 18-19.

leurs représentants vivants. Hors de la vue de ces effigies néanmoins, l'oppression devenait tout de suite soulagée." De même que la langue du peuple supplanta le latin, ainsi le goût inculte, déréglé et grossier du peuple surmonta les restrictions de l'Église et se laissa aller à tous les écarts de la licence et de la sottise. Sous peu les fêtes prirent un aspect que les plus stricts du clergé ne pouvaient approuver. En 1210 le pape Innocent III publia la bulle, "Cum decorem domus Domimi," qui ordonna qu'on purgeât l'Église de ces abus. Le Concile de Paris, en 1212, le Concile de Treven en 1227, le Concile d'Utrecht en 1294, essayèrent tous plus ou moins en vain, de remédier à ces excès. Les délices de la foule dans ces représentations dramatiques l'emportaient sur les admonestations des autorités ecclésiastiques.(1) Des milles à la ronde on s'assemblait à l'abbaye le jour de la fête du Saint Patron. Bientôt il arriva que le hameau autour de l'Abbeye ne pouvait pas loger tous les visiteurs et on fut forcé de dresser des tentes dans les cimetières au temps des fêtes. La multitude foulait aux pieds l'herbe entretenue avec soin dans les cimetières et des groupes d'hommes et de femmes se battaient pour obtenir la possession des tombes les plus récentes, comme meilleurs points de vantage. Ceux qui y avaient des parents enterrés, jetèrent les hauts cris contre cette profanation, d'où il résulta que les estrades s'établirent d'abord dans de grandes prairies et ensuite finalement dans les rues. C'est à ce moment, où le drame quitta le cimetière pour la rue, que cessa toute coopération entre l'Église et le théâtre. On défendit aux acteurs cléricaux de jouer dans les rues. Le théâtre passa des mains des prêtres à celles des laïques et le

(1) Voir la note 37 à la page 74.

leurs représentants vivants. Hors de la vue de ces effigies témoins, l'oppression devenait tout de suite soulagée. De même que la langue du peuple supplanta le latin, ainsi le goût inculte, débauché et grossier du peuple surmonta les restrictions de l'Église et se laissa aller à tous les écarts de la licence et de la sottise. Donc peu les fêtes prirent un aspect que les plus stricts du clergé ne pouvaient approuver. En 1210 le pape Innocent III publia la bulle, "Cum decorem domus Domini," qui ordonna qu'on purgeât l'Église de ces abus. Le Concile de Paris, en 1212, le Concile de Trèves en 1227, le Concile d'Utrecht en 1294, essayèrent tous plus ou moins en vain, de remédier à ces excès. Les délices de la foule dans ces représentations dramatiques l'emportaient sur les admonestations des autorités ecclésiastiques.(1) Des milles à la ronde on s'assemblait à l'abbaye le jour de la fête du Saint Patron. Bientôt il arrive que le hameau autour de l'Abbaye ne pouvait pas loger tous les visiteurs et on fut forcé de dresser des tentes dans le cimetière au temps des fêtes. La multitude foulait aux pieds l'herbe entretenue avec soin dans les cimetières et des groupes d'hommes et de femmes se battaient pour obtenir la possession des tombes les plus récentes, comme meilleurs points de vantage. Ceux qui y avaient des parents enterrés, jetèrent les hauts cris contre cette profanation, d'où il résulte que les autres s'établirent d'abord dans de grandes prairies et ensuite facilement dans les rues. C'est à ce moment, où le drame quitta le cimetière pour la rue, que cesse toute coopération entre l'Église et le théâtre. On défendit aux acteurs cléricaux de jouer dans les rues. Le théâtre passa des mains des prêtres à celles des laïques et le

(1) Voir la note 27 à la page 74.

drame liturgique latin, ayant servi son but, se retira dans le royaume de l'histoire, pour faire place à son cadet, le drame populaire biblique.

Note 1. M. W. Schlegel caractérise la tragédie grecque comme "la sérieuse image de la vie la plus noble, l'apogée de l'art dont la destination est de nous donner, de ce qui appartient à la divinité, une représentation non-seulement fidèle, mais encore agissante et vivante."

Cours de Littérature dramatique, t. 1, p. 44.

Note 2. "Le drame liturgique, c'était cette représentation figurée que le prêtre, dans l'église, donnait au peuple, des principaux faits de l'histoire religieuse, particulièrement de la Nativité de Jésus et de sa Résurrection.....Au drame purement liturgique succéda le drame semi-liturgique, précurseur du drame profane et sécularisé, qui empruntait encore, il est vrai, son sujet à l'histoire sainte, mais qui jouait des acteurs laïques, hors de l'église et sur la place publique."

Petit De Julleville: Histoire du Théâtre en France. Paris, Hachette et Cie., 1880, Vol. I, p. 2.

Note 3. "C'est faute d'avoir fait une attention suffisante à tout ce qu'il y eut de profondément théocratique dans l'origine et le développement du drame antique, que quelques personnes s'étonneront peut-être de nous voir trouver la source la plus vive, la plus abondante et la plus poétique du théâtre moderne dans les couvents au IXe et au Xe siècle, et dans les antiphonaires des XIe et XIIe siècles."

Ch. Magnin: Histoire des Origines du Theatre moderne, p. XVI.

Note 4. "Un vieille tradition, généralement adoptée, fait

devoir à la tragédie son origine au hasard. On raconte qu'un certain Icarius, propriétaire d'un village de l'Attique, qui, depuis, prit son nom, et qui, le premier, sut cultiver la vigne, ayant trouvé un jour un bouc qui mangeoit ses raisins, le tua et le partagea à ses paysans; que ceux-ci, en signe d'allégresse, se parerent de pampres, s'armerent de branches d'arbres, et danserent autour de l'animal destructeur. On ajoute que ce divertissement amusa beaucoup les Spectateurs, et que, dans toute la contrée, il devint en usage, chaque année pendant les vendanges. Comme ces paysans s'enivroient ordinairement dans la Fête, et que la plupart avoient à se plaindre de ceux des Athéniems qui possédoient des biens à la campagne; ils s'abandonnoient, sans réserve, à leurs ressentimens, bravoient leurs oppresseurs, alloient à leurs portes, les nommoient hautement et les déféroient aux murmures de la foule qui les suivoit. Les Chefs de la Justice autoriserent même cette réclamation annuelle du peuple opprimé, et la crainte du châtiment, et la honte du blâme faisoient cesser les violences. Ce moyen parut un remede sûr contre le désordre, et la danse du bouc fut introduite à Athens. On y fit venir les paysans, qui l'exécuterent dans une prairie, près d'un bosquet de peupliers que l'on nommoit OEgyron, et dont les arbres servirent au peuple à construire les échaffauds sur lesquels il assistoit à ce spectacle. La prairie étoit près du Temple de Bacchus, et ce voisinage et l'origine de ce divertissement le firent enfin entrer dans le culte

devoir à la tragédie son origine au hasard. On raconte qu'un certain Icarius, propriétaire d'un village de l'Attique, qui, depuis, prit son nom, et qui, le premier, sut cultiver la vigne, ayant trouvé un jour un bouc qui mangeoit ses raisins, le tua et le partagea à ses paysans; que ceux-ci, en signe d'allégresse, se parerent de pampres, s'armerent de branches d'arbres, et danserent autour de l'animal destructeur. On ajoute que ce divertissement amusa beaucoup les Spectateurs, et que, dans toute la contrée, il devint en usage, chaque année pendant les vendanges. Comme ces paysans s'enivroient ordinairement dans la Fête, et que la plupart avoient à se pleindre de ceux des Atheniens qui possedoient des biens à la campagne; ils s'abandonnoient, sans réserve, à leurs ressentimens, bravoient leurs oppresseurs, alloient à leurs portes, les nommoient hautement et les déferoient aux murmures de la foule qui les suivoit. Les Chefs de la Justice autoriserent même cette réclamation annuelle du peuple opprimé, et la crainte du châtiment, et la honte du blâme faisoient cesser les violences. Ce moyen parut un remede sûr contre le désordre, et la danse du bouc fut introduite à Athene. On y fit venir les paysans qui l'executerent dans une prairie, près d'un bosquet de peupliers que l'on nommoit Oëgyron, et dont les arbres servirent au peuple à construire les échaffauds sur lesquels il assistoit à ce spectacle. La prairie étoit près du Temple de Bacchus, et ce voisinage et l'origine de ce divertissement le firent enfin entrer dans le culte

du Dieu du vin. Pendant le sacrifice, le Peuple et les Prêtres chantoient en choeur des hymnes qui, du nom de la victime, prirent celui de _Tragédie_ ou _chant du bouc_."

Essais Historiques sur l'Origine et les Progrès de l'Art Dramatique en France: Paris, 1784. Vol. 1, pp. 4-5.

Note 5. "Pausanias dit qu'Eschyle encore adolescent, s'étant endormi près d'une vigne, Bacchus lui apparut en songe, et lui ordonna de composer des Tragédies. Le goût d'Eschyle pour le vin donna, sans doute, lieu à cette fable. Il écrivait en buvant, et invoquait moins Apollon que Bacchus, rapportent Callisthène et Plutarque."

Essais Historiques sur l'Origine et les Progrès de l'Art Dramatique en France: Paris, 1784. Vol. 1, p. 14.

Note 6. Philostrate, dans la vie d'Apollonius, nous dit (Traduction des Auteurs de l'Histoire universelle des Théâtres) "qu'Eschyle.....réduisit en un seul corps les choeurs qui étaient séparés.....De plus, il ajouta des habits héroïques, un appareil plus brillant, et, enfin, un Théâtre d'où les Acteurs, plus éléves, seraient mieux vus et mieux entendus par les Spectateurs. D'après cela, les Athéniens l'appelèrent le _Père de la Tragédie_; et, après sa mort, ils l'invoquaient dans les Fêtes Dyonisiennes."

Essais Historiques sur l'Origine et les Progrès de l'Art Dramatique en France: Paris, 1784. Vol. 1. p. 14

Eschyle fut le père de la tragédie grecque mais ce serait trop de demander que celui qui inventa l'art, le perfectionna aussi. Il ne fut pas un artist profond; il est plus simple que sublime, plus naïf que terrible.

Comme dit Quintilien, Eschyle est "Sublimis et gravis et grandiloquens saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus."

Note 7. Sophocle reporta au nombre de quinze les personnages des choeurs qu'Eschyle avait reduits à douze. La douceur et le charme de ses vers, qui formait un contraste frappant avec la sauvage grandeur de son devancier, le fit surnommer "l'Abeille attique"; et pour transmettre cet éloge à la postérité, on grava un essaim sur son tombeau.

Note 8. "L'innovation d'Euripide, c'est l'extension qu'il donna à la complication dramatique. Euripide est un philosophe de l'école d'Anaxagore, ce sage ionien qui fut accusé d'impiété et condamné à mort pour avoir combattu les superstitions de son temps. Euripide est tout imprégne de cette doctrine du doute et de la controverse à l'égard des mythes païens."

Alphonse Royer: <u>Histoire Universelle du Théâtre</u>, Paris, Libraire A. Franck, 1869. Vol. 1, p. 36.

Note 9. "As we contemplate the evolutions of Greek tragedy, we see that the austere AEschylus, inheriting a form semi-lyric and only semi-dramatic, felt his chorus to be at least as important as were his actors. We see that the sincere Sophocles, developing the dramatic element, was yet able to make the chorus helpful, in that it served to suggest to the spectators the feelings he wished them to have; and we see that the skeptic Euripides found the chorus a useless survival which he did not dare discard out of respect for tradition, and of which he availed himself mainly for the display of his own lyric gift.

Comme dit Quintilien, Eschyle est "sublimis et gravis et grandiloquus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus."

Note 7. Sophocle reporta au nombre de quinze les personnages des choeurs qu'Eschyle avait réduits à douze. La douceur et le charme de ses vers, qui formait un contraste frappant avec la sauvage grandeur de son devancier, le fit surnommer "l'Abeille attique"; et pour transmettre cet éloge à la postérité, on grava un essaim sur son tombeau.

Note 8. "L'innovation d'Euripide, c'est l'extension qu'il donne à la complication dramatique. Euripide est un philosophe de l'école d'Anaxagore, ce sage ionien qui fut accusé d'impiété et condamné à mort pour avoir combattu les superstitions de son temps. Euripide est tout imprégné de cette doctrine du doute et de la controverse à l'égard des mythes païens."

Alphonse Royer: Histoire Universelle du Théâtre, Paris. Librairie A. Franck, 1869. Vol. 1, p. 56.

Note 9 "As we contemplate the evolutions of Greek tragedy, we see that the austere Aeschylus, inheriting a form semi-lyric and only semi-dramatic, felt his chorus to be at least as important as were his actors. We see that the sincere Sophocles, developing the dramatic element, was yet able to make the chorus helpful, in that it served to suggest to the spectators the feelings he wished them to have; and we see that the skeptic Euripides found the chorus a useless survival which he did not dare discard out of respect for tradition, and of which he availed himself mainly for the display of his own lyric gift.

He might be a careless playwright, a brutal realist, a frank sensationalist; he was an exquisite lyrist. As Coleridge said, his choruses "may be faulty as choruses, but how beautiful and effecting they are as odes and songs!"

Note 10. "On the stage of Rome we find only corroboration of the religious origin of drama as evidenced by the literature of the East and the poetry of Greece. For aesthetic Rome was not merely the residuary legatee, but the eager robber and the weak imitator of the strength, the fire, the invention, and the taste of Greece, on which the dramatic talent of Rome, even in the ages when, having passed its maturity, it declined and expired, was a fussy and pretentious but feeble and flowerless dependent."

<u>The Origin of Drama</u>: <u>A Reminiscence</u>. The Month, April 1884, p. 557.

Note 11. "Les Romains étaient loin de posséder le goût, le sens fin et délicat des Grecs. Chez eux l'utile primait en tout l'agréable, et, quand ils avaient traité leurs affaires, ils préféraient les gros plaisirs qui reposent le cerveau aux plaisirs raffinés qui l'excitent. La lutte des chars, les hécatacombes de lions, d'éléphants et de panthères mouchetées; les naumachies peuplées de monstres marins, au milieu desquels s'entrechoquaient des flottes; les combats de taureaux à la mode thessalienne; la baleine de bois de l'empereur Sévère, des flancs de laquelle s'echappaient cinquante ours courant au milieu du cirque; l'union mimée de

Pasiphaé avec le taureau crétois, eurent toujours beaucoup plus d'attraits pour le peuple romain que les urbanités poétiques de Térence."

Alphonse Royer: Histoire Universelle du Théâtre. Paris, A. Franck, 1869. Vol. 1, pp. 37-38.

Note 12. "Ce que la Nature a été aux Grecs, dit l'Abbé Gédoyn, les Grecs l'ont été aux Romains. Les Romains n'ont commencé à réussir dans les Lettres et dans les Sciences, que de l'instant où ils ont imité les Grecs. Cela est surtout vrai, relativement à l'Art Dramatique."

Essais Historiques sur l'Origine et les Progrès de l'Art Dramatique en France: Paris, 1784. Vol. 1, p. 14.

Note 13. En parlant du drame romain sous les Empereurs, Du Méril dit: "Les conditions littéraires du drame étaient devenues aussi bien autrement difficiles: on n'avait plus la liberté de pousser derrière la scène les actions qui effarouchaient la décence; le public n'eut pas compris cette réserve pudibonde des belles-lettres, il voulait tout voir de ses yeux....Le goût de la vérité matérielle s'exagéra chaque jour davantage; il ne suffit plus de feindre en plein théâtre des actions licencieuses, on les commit réelement.... Pour exprimer plus au vif les douleurs et les cris d'Hercule mourant, on en vint jusqu'à faire expirer un personnage réel dans les flammes."

Origines Latines du Théâtre Moderne, Paris, 1849. pp. 5-6.

"On alla voir nager des femmes nues, d'autres

femmes nues danser sur la corde. L'empereur Héliogabale joua lui-même tout nu le rôle de Vénus. La sensibilité du public s'oblitérait de plus en plus. On finit par mêler les meurtres réels aux jeux scéniques...Tertullien nous apprend que quelques personnes se louaient pour remplir pendant un certain temps, ces rôles dangereux. (Ad. Martyras, cap. 5.)"

Alphonse Royer: op. cit., p. 44.

En rappelant cette impudente offense à l'art et à la justice dont Tertullian parle dans son Ad nationes, (1. 1, p. 57, ed. de Lyon, 1641.): "Vidimus saepe castratum Attin deum a Pessinunte, et qui vivus cremebatur Herculem induerat", Martial dit tranquillement: "Quae fuerat fabula, poena fuit."

Martial, De spectac. Epigr. 7.

Pour une vue générale des amusements romains pendant l'Empire et un exposé détaillé de la décadence du drame romain voyez: Friedländer, Sittengeschichte Rom's, Vol. II, pp. 185-396.

Note 14. "Quand le goût blasé du public de Rome abandonna Plaute et Térence, pour se précipiter aux représentations des mimes et des pantomimes, ce fut la décroissance et bientôt la perte de l'art dramatique."

Alphonse Royer: op. cit. p. 38.

Note 15. "Le succès des pantomimes, en supprimant toute trace de poésie et même de prose sur les théâtres, porta le dernier coup à la littérature dramatique chez les Romains."

Alphonse Royer: op. cit. p. 41.

femmes nues danser sur la corde. L'empereur Héliogabale joua lui-même tout nu le rôle de Venus. La sensibilité du public s'oblitérait de plus en plus. On finit par mêler les meurtres réels aux jeux scéniques...Tertullien nous apprend que quelques personnes se louaient pour remplir pendant un certain temps, ces rôles dangereux. (Ad. Martyres, cap. 5.)"

Alphonse Royer: op. cit., p. 44.

En rappelant cette impudente offense à l'art et à la justice dont Tertullien parle dans son Ad nationes, (1. 1, p. 57, éd. de Lyon. 1641.): "Vidimus saepe castratum Attin deum a Pessinunte, et qui vivus cremabatur Herculem induerat", Martial dit tranquillement: "Quae fuerat fabula, poema fuit."

Martial, De spectac. Epigr. 7.

Pour une vue générale des amusements romains pendant l'Empire et un exposé détaillé de la décadence du drame romain voyez: Friedländer, Sittengeschichte Rom's. Vol. II, pp. 125-296.

Note 14. "Quand le gout blasé du public de Rome abandonna Plaute et Térence, pour se précipiter aux représentations des mimes et des pantomimes, ce fut la décradence et bientôt la perte de l'art dramatique."

Alphonse Royer: op. cit. p. 38.

Note 15 "Le succès des pantomimes, en supprimant toute trace de poésie et même de prose sur les théâtres, porta le dernier coup à la littérature dramatique chez les Romains."

Alphonse Royer: op. cit. p. 51.

Note 16. "On les avait placées (i. e. les grandes fêtes chrétiennes) à des dates auxquelles s'étaient célébrées et se célébraient encore les vieilles fêtes païennes, naturellement dans l'espoir que les premières feraient une concurrence heureuse aux autres et arracheraient le public au culte des dieux antiques.....Mais les conséquences de cette coïncidence furent tout autres que celles qu'avait prévus l'Église; car c'est justement à ces dates que se réveillaient avec le plus de fureur la vieille joie païenne et toute la sensualité qui sommeillait dans l'âme populaire. C'est principalement par suite de ces circonstances qu'on se trouva amené à développer de plus en plus le service divin, très simple à l'origine, et à s'efforcer d'en faire un spectacle capable de gagner les masses, et de les attirer dans les églises."

Johan Mortensen: <u>Le Théâtre français au moyen âge</u>, Paris, Picard et Fils, 1903. p. 8.

Note 17. Diane était la déesse vierge, l'idéal païen de la pudeur, de la grâce et de la vigueur féménine, donc la lune cornue qui lui était sacrée, devint un des emblèmes de la Sainte Vierge, un symbole de sa chasteté perpétuelle. À Venus, déesse de l'amour et de la beauté, furent consacrés la rose, le lis et la colombe. Les deux premiers figuraient la beauté et le charme de la déesse et prirent place naturellement parmi les symboles adoptés par les chrétiens pour leur Vierge. La colombe avait une double signification. Elle symbolisait la tendresse et la douceur et ainsi devint l'emblème de la

sainte vierge Marie; elle symbolisait aussi la sagesse et par cette signification fut adoptée par les Chrétiens pour figurer le Saint-Esprit. L'olivier, sacré à Minerve et symbolisant la paix, l'espoir et la réconciliation, se trouve aussi parmi les emblèmes de la Sainte Vierge, empruntés au culte païen par les Chrétiens. D'autres symboles chrétiens d'origine païenne sont le nimbe, le paon, l'agneau, la vigne et la palme.

Note 18. "Solae spectaculorum impuritates sunt quae unum admodum faciunt et agentium et aspicientium crimen."

Salvien, De gubernatione Dei, l. VI.

Note 19. Non seulement les acteurs étaient excommuniés mais on défendit de les épouser sous peine de partager leur excommunication. (Concile d'Elvira, tenu en 305, can. 67)

"L'autorité civile alla jusqu'à sanctionner les prohibitions ecclésiastiques (Concile D'Elvira, can. 62) et à défendre aux chrétiens de remonter sur la scène après leur conversion. Ce ne fut qu'en 429 que cette prohibition fut rapportée en partie. (Code Théodosien, l. XV, tit VII, ch. 13)"

Du Méril, op. cit. p. 7.

Note 20. "C'est un fait aujourd'hui accepté pour vrai que, depuis la chute de l'empire romain, la production des pièces de théâtre continua en langue latine jusqu'au XIIIe siècle. Ce fut certainement une forme bien amoindrie, qui prit souvent les dimensions de l'eglogue,

mais enfin la persistance est constatée, si ce n'est toujours par des oeuvres, du moine par des titres. Ces réminiscences de l'antiquité ne s'adressaient pas aux masses; c'étaient des fleurs de la science païenne cultivées dans la retraite des monastères chrétiens, par pûr amour pour les beautés de la langue universelle, qui servait à exalter les gloires de la religion du Christ."

Alphonse Royer: op. cit. p. 91.

Note 21. M. Du Méril soutient, cependant, des opinions différentes à propos de l'originalité de cette oeuvre. Il dit: "Quoique la langue dont il s'est servi prouve qu'Ezéchiel connaissait parfaitement la littérature grecque, il est impossible de ramener son Ἐξαγωγή à l'imitation d'aucun modèle classique: c'est une oeuvre toute juive, qui ne s'est visiblement inspirée que de l'Exode et des idées du temps."

<u>Origines Latines du Théâtre Moderne</u>, p. 2, n. 2.

Note 22. Pour de nombreux témoignages qui semblent démontrer "que les représentations dramatiques continuèrent sans interruption en Orient, et n'y furent suspendues que par l'invasion des Barbares, les conquêtes de l'islamisme et la destruction des théâtres," voyez Du Méril, op. cit. pp. 10-11.

Note 23. Χριστὸς Πάσχων. Gregorii Nazianzeni tragedia, ed. Bladus, Roma, 1542. La tragédie dans l'original, avec une traduction métrique allemande, une introduction littéraire et historique, et une analyse expli-

cative, fut publiée par A. Ellisen, Leipzig, 1855.

Note 24. Pour un exposé très intéressant de la place qu'occupe cette Passion byzantine entre le drame grec qui la précéda et ses plus jeunes soeurs dans le drame chrétien de l'ouest qui la suivirent, voyez Eugène Lintilhac: Histoire Générale du Théâtre en France, Paris, Ernest Flammarion, Vol. 1, pp. 12-17.

"Voir, pour le texte de ce drame, la collection Didot des auteurs grecs, Euripidis fragmenta, etc.; pour la critique, Villimain, Tableau de l'eloquence chrétienne au IVe siècle, p. 135 sqq.; et Journal des Savants, 1845; aussi Emile Deschanel, Les derniers jours de la tragédie grecque, Revue des Deux Mondes, 1er juin, 1847; et Patin, Études sur les tragiques grecs, 1. 157; enfin, pour une traduction élégante et assez fidèle.....voir l'abbé la Rousselière; Une tragédie antique sur la Passion, Paris, Retaux, 1895."

Eugene Lintilhac: op. cit. pp. 13, 14, note 1.

Note 25. La question de savoir si ces pièces furent représentées a été fort controversée. "C'est dans une illustre abboye saxonne que furent représentés les drames de Hrotsvitha," dit M. C. Magnin dans son Théâtre de Hrotsvitha, p. 6. M. Du Méril est d'une opinion différente. Il maintient que les drames de Hrotswitha furent écrits "sans aucune pensée de représentation" et dans son Origines latines du théâtre moderne, pp. 16-18, il explique fort au long et pas à pas, les diverses raisons qui l'ont porté à s'opposer

au jugement de M. Magnin.

On trouvera une analyse très suffisante de ces comédies de Hrotswitha dans Kleine Geschichte des Dramas. Vol. III, pp. 648-754.

Note 26. "To declare with certainty just where it was that the drama first gave sign of life is quite impossible, and it is equally impossible to decide whether it sprang up of its own accord in half a dozen different places, or whether the first tempting suggestion of it was carried abroad from the church of its origin for adoption in churches widely scattered. Most of Europe was included in the Holy Roman Empire. The priests all spoke Latin and could be removed from east to west and from south to north with no feeling that they were relinquishing their nationality. The history of the development of the drama is very much the same throughout Europe. All the peoples of western Europe had inherited the same customs and the same traditions because they had all been included in the Roman Empire. After the barbarian invasions had broken the power of the Roman government, the union of religion remained, for all these tribes, Franks, Goths, Vandals, accepted Christianity sooner or later and came once more under the sway of Rome. Latin was the language of the Church and of its liturgy; and it is out of the Latin liturgy of the Christion church that the drama of the modern European languages has been slowly developed."

Note 27. "As the classic drama of Greece expounded the myths of Hellenic religion and transported its fainting form to

en jugement de T. Magnin.

On trouvera une analyse très suffisante des comédies de Hrotswitha dans *Kleine Geschichte des Dramas*. Vol. III, pp. 446-754.

Note 26. "To declare with certainty just where it was that the drama first gave sign of life is quite impossible, and it is equally impossible to decide whether it sprang up of its own accord in half a dozen different places, or whether the first tempting suggestion of it was carried abroad from the church of its origin for adoption in churches widely scattered. Most of Europe was included in the Holy Roman Empire. The priests all spoke Latin and could be removed from east to west and from south to north with no feeling that they were relinquishing their nationality. The history of the development of the drama is very much the same throughout Europe. All the peoples of western Europe had inherited the same customs and the same traditions because they had all been included in the Roman Empire. After the barbarian invasions had broken the power of the Roman government, the union of religion remained for all these tribes, Franks, Goths, Vandals, accepted Christianity sooner or later and came once more under the sway of Rome. Latin was the language of the Church and of its liturgy; and it is out of the Latin liturgy of the Christian church that the drama of the modern European languages has been slowly developed."

Note 27. "As the classic drama of Greece expounded the myths of Hellenic religion and transported its relating form to

Rome, so the early Christian church re-created drama upon the new foundations of dogma, tradition, and mystery, and upon these foundations were erected, from rude beginnings, the many-chambered edifice of modern dramatic literature in Christian Europe."

The Origin of Drama: A Reminiscence. The Month, April 1884, p. 558.

Note 28. "Nous ne voudrions pas affirmer que le choeur de l'Église chrétienne n'ait aucune liaison d'origine avec les choeurs dramatiques. Au reste, Bacchus était l'homme-dieu du paganisme; le vin était son mythe; il avait été cruellement supplicié par de malheureux égarés qu'il avait comblés de ses bienfaits, et l'on fêtait la commémoration de sa mort en reproduisant les circonstances qui l'avaient amenée: ces analogies sont assez frappantes pour avoir pu légitimer quelques emprunts aux formes de son culte."

Du Méril, op. cit. p. 40, note 1.

"Christ like Dionysos is born in a cave, (the apocrypha and the local tradition of Bethlehem differ from the canonical Gospels in insisting that the place of Christ's nativity was a cave, not a stable); he is tortured, slain, and resurrected. He compares himself to the vine. The wine is his sacred symbol, and by drinking it his followers partake of his spirit. Further, Dionysos comes in a triumphal procession seated on an ass. With shouts of joy he is saluted as king, as liberator, and saviour. How similar is the story of Christ's entry into Jerusalem! The bull and the ass

Rome, so the early Christian church re-created drama upon the new foundations of dogma, tradition, and mystery, and upon these foundations were erected, from rude beginnings, the many-chambered edifice of modern dramatic literature in Christian Europe."

The Origin of Drama: A Reminiscence. The North, April 1884, p. 556.

Note 28. "Nous ne voudrions pas affirmer que le choeur de l'Église chrétienne n'ait aucune liaison d'origine avec les choeurs dramatiques. Au reste, Bacchus était l'homme-dieu du paganisme; la vie était son mythe; il avait été cruellement supplicié par de malheureux égarés qu'il avait comblés de ses bienfaits, et l'on fêtait la commémoration de sa mort en reproduisant les circonstances qui l'avaient amenée: ces analogies sont assez frappantes pour avoir pu légitimer quelques emprunts aux formes de son culte."

Du Méril, op. cit. p. 40, note 1.

"Christ like Dionysos is born in a cave, (the apocrypha and the local tradition of Bethlehem differ from the canonical Gospels in insisting that the place of Christ's nativity was a cave, not a stable); he is tortured, slain, and resurrected. He compares himself to the vine. The wine is his sacred symbol, and by drinking it his followers partake of his spirit. Further, Dionysos comes in a triumphal procession seated on an ass. With shouts of joy he is saluted as king, as liberator, and saviour. How similar is the story of Christ's entry into Jerusalem! The bull and the ass

are sacred to Dionysos, and we find the same animals pictured on the oldest nativity illustrations of Christ. Other analogies will be found in the drinking of gall and the mixed drink which Christ refuses to take, before descending into the infernal regions. Then there is the ceremony of baptism, the use of holy bread or sacrificial cakes etc., and above all the idea of the divine sonship and the proclamation of the coming of a kingdom of the soul, which at present can be realized by mortals in visions only, in dreams and ecstacies."

The Greek Mysteries, a Preparation for Christianity. The Monist, vol. XI, 1901, p. 122.

Note 29. Ce que je présente ici c'est un résumé, aussi à la lettre que possible, des divers arguments que M. Marius Sepet avance dans sa thèse. Il y a des critiques qui trouvent ces arguments "plus ingénieux que convaincants," qui objectent que l'auteur "se fie trop à la conjecture"; mais il y en a très peu qui, en décrivant le développement du drame primitif en France, n'en tiennent aucun compte.

Note 30. N'appartenant ni au théâtre liturgique latin ni au théâtre national français, M. De Julleville trouve dans ce drame d'Adam le chaînon qui relie les deux. Avant sa publication par Luzarche en 1854 "on ignorait comment s'était accomplie la transformation qui avait attiré le drame hors de l'Église ou il est né, vers la place publique et d'autres lieux profanes où il devait grandir et se développer, qui l'avait fait passer des mains du prêtre aux mains du laïque, et qui l'avait conduit à

dépouiller la langue latine et sacrée pour parler désormais la langue vulgaire et nationale. Le théâtre français n'offrait rien de plus ancien que les pièces de Jean Bodel et d'Adam de la Halle, écrites au XIIIe siècle et déjà tout à fait dégagées de l'influence ecclésiastique. La publication d'un drame plus vieux de cent années -- Adam fut composé au commencement du XIIe siècle -- est venue très à propos pour faire disparaître cette lacune dans notre histoire littéraire."

Histoire du théâtre en France, vol. I, p. 81.

Pour une traduction presque complète du mystère d'Adam voyez L. Clédat: Le Théâtre au Moyen Âge, pp. 13-58.

Note 31. "Signalé par Lebeuf (Remarques envoyées d'Auxerre, Mercure français, décembre 1729, et Lettre d'un solitaire, Mercure français, avril 1735); puis par les bénédictins (Hist. littér. de la France, 1766, t. VII, p. XLVIII); ce précieux manuscrit, qui provient de l'abbaye de Saint-Benoît à Fleuri-sur-Loire, entra, à l'époque de la Révolution, dans la bibliothèque d'Orléans (no. 178). Monmerque, et l'abbé de la Bouderie l'ont publié en 1834 (Miracula ad scenam ordinata). Th. Wright reproduisit leur édition (Early mysteries, London, 1838). Du Méril dans les Origines latines, Coussemaker dans les Drames liturgiques, ont également reproduit les dix drames liturgiques que le manuscrit renferme. Voir Marius Sepet, le Drame chrétien au moyen âge, p. 82. Le manuscrit renferme 251 pages. Les drames latins commencent à la page 175."

De Julleville, op. cit., p. 48, note 1.

Note 32. "Il ne faut pas confondre ces drames liturgiques, oeuvres sérieuses, tout hiératiques et consacrées par l'Église, avec les farces plus ou moins grossières qu'une superstition vivace avait en maint endroit introduites jusque dans l'église, mais contre lesquelles l'Église même ne cessait de protester. Ces saturnales chrétiennes, fêtes des fous, fêtes de l'âne, sont une des origines de notre comédie; mais elles ne furent jamais que comme un parasite attaché au culte; au lieu que le drame liturgique, d'où est sorti le mystère -- et le miracle -- faisait officiellement partie du culte lui-même."

De Julleville, op. cit., p. 2.

Note 33. M. Mortenson pense que, généralement parlant, les miracles furent joués par des diacres dans quelque école de couvent, ou par de jeunes clerce." Dans les couvents on lisait au réfectoire, pendant les repas en commun, des légendes destinées à la fois à édifier et à récréer; et il n'est pas impossible qu'à ces occasions on ait aussi joué, pour changer, certaines de ces légendes dramatisées."

<u>Le Théâtre français au moyen âge</u>, p. 46, note 1.

Note 34. Comme dit M. Mortenson: "Cette dernière circonstance est importante à noter, car elle nous explique l'allure émancipée qu'ont souvent les petits drames en question. Le jour même de la fête, c'était l'Église qui célébrait la mémoire de tel ou tel de ses saints et naturellement elle ne permettait rien qui ne fût d'accord avec la

solennité du sujet. Mais le soir précédent le peuple était abandonné à lui-même, et il usait souvent de sa liberté pour représenter à sa façon la vie du saint. Le ton était alors volontiers plaisant et le drame peu édifiant."

Le Théâtre français au Moyen Âge, p. 45

Note 35. Le drame de l'Epoux a été publié par Th. Wright (Early Mysteries), par Magnin (Journal des Savants, février 1846, p. 88), par Du Méril (Origines latines), par Coussemaker (Drames liturgiques). Il est tiré d'un manuscrit provenant de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges (Bibl. nat. fonds latin, 1139). Ce manuscrit paraît une copie, faite d'après des textes plus anciens. On trouvera des analyses de ce drame, avec des commentaires intéressants, dans Marius Sepet, Le Drame Chrétien, op. cit. p. 113 sqq; et Petit de Julleville, les Mystères, op. cit., t. I, p. 28sqq.

Note 36. Pour de significatifs détails sur la mise en scène, à la fois solennelle et réaliste, de l'office de Noël, dans la cathédrale de Rouen, cf. A. Gasté: Les drames liturgiques de la cathédrale de Rouen; Annales de la Faculté des Lettres de Caen, 1881, nos. 1 et 2; et Ed. Du Méril, op. cit., pp. 147, 170, 197, et Marius Sepet, les Prophètes, op. cit., p. 42 sqq. Lintilhac dans son Histoire générale du théâtre en France, (t. I, p. 45 sqq.) donne un exposé détaillé du développement de la mise en scène de l'office dramatique de Paques dès ses origines. Voir aussi

solennité du sujet. Mais le soir précédent le peuple était abandonné à lui-même, et il usait souvent de sa liberté pour représenter à sa façon la vie du saint. Le ton était alors volontiers plaisant et le drame peu édifiant."

Le Théâtre Français au Moyen Âge, p. 45

Note 35. Le drame de l'*Epoux* a été publié par Th. Wright (*Early Mysteries*), par Magnin (*Journal des Savants*, Février 1846, p. 88), par du Méril (*Origines Latines*), par Coussemaker (*Drames liturgiques*). Il est tiré d'un manuscrit provenant de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges (Bibl. nat. fonds latin, 1139). Ce manuscrit paraît une copie, faite d'après des textes plus anciens. On trouvera des analyses de ce drame, avec des commentaires intéressants, dans Marius Sepet, *Le Drame Chrétien*, op. cit. p. 113 sqq; et Petit de Julleville, *Les Mystères*, op. cit., t. I, p. 28sqq.

Note 36. Pour de significatifs détails sur la mise en scène, à la fois solennelle et réaliste, de l'office de Noël, dans la cathédrale de Rouen, cf. A. Gasté: *Les drames liturgiques de la cathédrale de Rouen*; Annales de la Faculté des Lettres de Caen, 1891, nos. 1 et 2; et du Méril, op. cit., pp. 147-170, 188, et Marius Sepet, *Les Prophètes*, op. cit., p. 48 sqq. Lintilhac dans son *Histoire générale du théâtre en France*, (t. I, p. 48 sqq.) donne un exposé détaillé du développement de la mise en scène de l'office dramatique de Pâques dès ses origines. Voir aussi

Coussemaker, op. cit., p. 340 sqq.

Note 37. "À la vérité on cessa, vers la fin du XIIIe siècle, de composer de nouveaux drames liturgiques, mais on ne cessa pas de représenter des pièces, soit en latin, soit plus souvent en français, dans les églises et au milieu des offices."

Petit De Julleville, op. cit., p. 78.

Bibliographie

Bates, Katherine Lee

The English Religions Drama. New York, Macmillan & Co., 1893.

Bapst, Germain

Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, etc., Paris, Hachette, 1893.

Clédat, Léon

Le Théâtre en France au moyen âge. Paris, Lecène Oudin et Cie., 1896.

Coussemaker, Charles Edmond Henri de

Drames liturgiques, Rennes, 1860.

Du Méril, Edélstand

Origines latines du théâtre moderne. Paris, Franck, 1849. Vol. I.

Gautier, Léon

Histoire de la poésie liturgique au moyen âge. Les Tropes. Paris, A. Picard, 1887. Vol. I.

Gayley, Charles Mills

Plays of our Forefathers and some of the traditions upon which they were founded. New York, Duffield & Co., 1907.

Hase, Karl

Miracle Plays and Sacred Dramas. London, Trübner & Co., 1880.

Hastings, Charles

The Theatre: Its development in France and England, and a History of its Greek and Latin Origins. London, Duckworth & Company, 1901.

Julleville, L. Petit de

Les Mystères, Paris, Librairie Hachette et Cie., 1880, Vol. I.

Lintilhac, Eugène

Histoire générale du théâtre en France. Paris, Ernest Flammarion, Éditeur, 1904, Vol. I.

Magnin, Charles

Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne ou Histoire du génie dramatique depuis le 1er jusqu'au XVIe siècle. Tome I, Paris, Auguste Études, Éditeur, 1838.

Meyer, W.

Fragmenta Burana, etc. Berlin, Weidman, 1901, Vol. I.

Moore, E. Hamilton

English Miracle Plays and Moralities. Londan, Sherratt & Hughes, 1907.

Mortenson, Jehan

Le Théâtre français au moyen âge, traduit du suédois par Emmanuel Philippot, Paris, A. Picard, 1903.

Royer, Alphonse

Histoire Universelle du Théâtre. Paris, Libraire A. Franck, 1869, Vol. I.

Sepet, Marius

Le Drame Chretien au moyen âge. Paris, Didier et Cie., 1878, Vol. I.

Sepet, Marius

Origines catholiques du Théâtre moderne. Paris, Lethielleux, 1901, Vol. I.

Wilmotte, Maurice

La naissance de l'élément comique dans le théâtre religieux. Mâcon, Protat, 1901.

Wynne, Arnold

The Growth of English Drama. Oxford, 1914.

Essais Historiques sur l'Origine et les Progrès de l'Art Dramatique en France. Paris, 1784, Vol. I.

Histoire générale du théâtre en France. Paris, Ernest Flammarion, 1904, Vol. I.

Revues

Blackwood Magazine, December, 1869. pp. 671-693.

Mystery of Passion Plays.

Contemporary Review, Vol. XXII, pp. 595-609.

Mysteries, Moralities and the Drama.

Foreign Quarterly Review, 1845. pp. 290-334.

The Rise and Fall of the European Drama.

Knickerbocker, July, 1854. pp. 59-71.

Rise and Progress of the Modern Drama.

The Monist, Vol. XI, 1901.

The Greek Mysteries, a Preparation for Christianity.

The Month, April, 1884. p. 557 sqq.

The Origin of Drama: A Reminiscence.